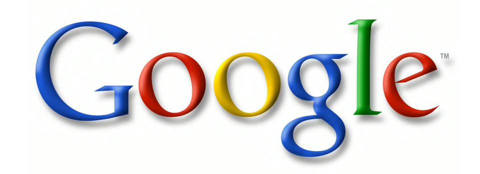
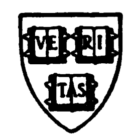



VE RI
TAS


[redacted] Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung

unter Mitwirkung von

Selmar Bagge in Basel, Ed. Bix in Triest, H. Deiters in Conitz, B. Gugler in Stuttgart, Ed. Hille in Göttingen, F. W. Jähns in Berlin, C. v. Jan in Saargemünd, E. Kamphausen in Barmen, E. Krause in Hamburg, Ed. Krueger in Göttingen, S. de Lange in Cöln, A. Lindgren in Stockholm, G. Nottebohm in Wien, W. Oppel in Frankfurt a. M., Anton Rée in Kopenhagen, R. E. Reusch in Cöln, H. Riemann in Leipzig, A. G. Ritter in Magdeburg, Prof. v. Schafhäutl in München, Ph. Spitta in Berlin, L. v. Stetter und Fr. Stetter in München, A. Tottmann in Leipzig, A. Trendelenburg in Berlin, A. Tuma in Wien, P. Graf Waldersee in Potsdam, u. A.

Herausgegeben

von

Friedrich Chrysander.

XIII. Jahrgang.

Verlag von J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

1878.



Printed in The Netherlands
Reprint of the original edition
Amsterdam, Frits Knuf.

MCMLXIX

Inhaltsverzeichniss

zum XIII. Jahrgang der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1878.

Grössere Aufsätze.

A.

B.

C.

D.

I.

K.

L.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 2. Januar 1878. **Nr. 1.** XIII. Jahrgang.

Moll und Dur
in der Natur, und in der Geschichte der neuern und neuesten Harmonielehre.
Mit besonderer Berücksichtigung der Systeme von Vallotti und Abt Vogler.

Von

Professor v. **Schafhäutl.**

Vorbemerkung. Der Moll-Accord bildet bis zu dieser Stunde den stumbling block unserer musikalischen Theoretiker, und die Versuche zu seiner naturgemässen Begründung, dem Dur-Accorde gegenüber, haben diese Theoretiker auf Wege geführt, welche unsere bisherigen harmonisch-rationellen Errungenschaften auf den Kopf stellen und unser musikalisch-theoretisches Gebäude zuletzt bei allen Regeln in ein Werk von Zufall und Willkür umzuwandeln drohen. Der scharfsinnige Moritz Hauptmann, durch den Hegel'schen Paralogismus angezogen, dass jeder Begriff auch sein Gegentheil in sich trage, fand darin einen höchst willkommenen Fingerzeig zur scheinbar rationellen und einleuchtenden Begründung des Mollaccordes dem Duraccorde gegenüber. Es wurde nun das »Rückwärts-Messen« im Gegensatze zu dem in der Natur begründeten Vorwärts- und Aufwärts-Messen Mode, und im *a* Moll-Accord war nicht mehr *a* sondern *e* die Basis. Diese doppelten, in ihren Entwicklungen sich durchkreuzenden Generations-Methoden machen die, wie Mendelssohn meint, so einfache Harmonielehre zu einem Netzwerk von Regeln und abgeleiteten Regeln, dass wohl kein Schüler mehr zu bedauern ist, als der arme Schüler in der Composition, der, bis er sich endlich der Schule entzieht, den Wald vor lauter Bäumen nicht zu sehen bekommt.

Auch die Geschichte unserer gegenwärtigen Harmonie wird noch immer mit üblicher Einseitigkeit behandelt — Einer schreibt gewöhnlich den Andern ab, und so bekommen wir immer dieselbe Geschichte in etwas modificirtem Gewande zu lesen. Ich habe nachzuweisen versucht, dass unsere musikalische Temperatur keine Nothlüge ist, wie Hauptmann meint, sondern dass unsere Musik erst in der Temperatur möglich wird.

Seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts, seit die Musiker anfingen die alte Lehre von den Verbindungen mehrerer Melodien durch Concordanzen immer mehr bei Seite zu schieben, dagegen jede Note einer Melodie als Theil eines Dreiklanges anzusehen, begann sich unter den Theoretikern als ein Zweig der alten Lehre von contrapunktischen Concordanzen und Discordanzen — die neue eigentliche Harmonielehre zu entwickeln, welche im westlichen Europa sich von den uralten musikalischen Systemen, Tonleitern und Tonarten trennte und zu einer eigenthümlichen Selbständigkeit gelangte. Von den acht oder eigentlich zwölf Tonarten der alten Canoniker, die ihre Intervalle nach dem Quintenzirkel durch die sogenannte Rationalrechnung construirten, hat die profane harmonische Musik bekanntlich nur noch zwei behalten und ihre Scalen nach zweien der drei viel bestimmteren Arten des Choralgesanges, dem *Cantus durus* und *Cantus mollis*, als unser modernes Dur und Moll eingerichtet. Es war die nähere Betrachtung der sogenannten harmonischen Zahlen, welche allgemach zu unserem gegenwärtigen harmonischen Systeme hinüberleitete.

Ueber den ersten Theil der harmonischen Zahlen, die sogenannte pythagoräische heilige Vierzahl, philosophirte schon der chinesische Gelehrte Tso-Kieou-ming, ein Zeitgenosse des Confucius, der ca. 479 vor Christus starb, und spricht, dass über diese heilige Zahl 1, 2, 3, 4 schon die Vorfahren tiefe Studien und Betrachtungen veröffentlicht hätten; er sagt, diese Vorfahren hätten bereits bei der Calculation ihrer Lü, d. i. ihrer Scalentheile, diese Principien benutzt. Von den Speculationen der chinesischen Philosophen hatten natürlich unsere Europäer zu damaliger Zeit noch keine Ahnung.

Mersenne.

Es war der französische Minorit, Maria Mersenne, der im Jahre 1623 nach den Erfahrungen des Instrumentenmachers Titebons, den er einen zweiten Jubal nennt, die harmonischen Zahlen 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 als Basis der musikalischen Tonleiter und der Harmonie überhaupt begründete. Wie Titebons die Theilung der Luftsäule in Aliquottheile in der Basstrompete entdeckte, so waren es der Engländer Wilhelm Noble vom Merton-College und Dr. Thomas Pigot vom Walton-College, welche 1673 die Theilung der Darmsaite in Aliquottheile entdeckten. Sie bedienten sich, wie in den letzten Zeiten Chladni in seinen Vorlesungen, der papiernen, von ihm sogenannten Reiter, um das Verhalten der von Sauveur zuerst so benannten Schwingungsknoten (Ruhestellen der Saite) während der Vibrationen der Saite nachzuweisen. Der französische Lautenspieler Michael Lambert gab darauf zuerst eine Accordlehre heraus.

Sauveur.

Der französische Mathematiker und Physiker Joseph Sauveur machte im Jahre 1700 die Bemerkung, dass jede längere schwingende Saite neben ihrem Grundtone noch den 12., 17. Ton hören lasse, kurz Töne, deren Schwingungszahlen Multipla der Schwingungszahl des Grundtones waren. Er erklärte diese Erscheinungen natürlich dadurch, dass sich die Saite als Ganzes schwingend zugleich in drei, vier etc. Theile theile. Er bediente sich zuerst, wie schon bemerkt, des Wortes »Knoten« für die ruhenden neutralen Punkte der schwingenden Saite und für die grossen Ausbeugungen der schwingenden Aliquottheile des Wortes »Bauch der Undulationen«. Er war überzeugt, dass man bei einer Saite von drei Fuss Länge noch den zweiunddreissigsten harmonischen Ton, das ist nämlich die ganze Saite fünfmal getheilt oder die fünfte Octave hören könne, da man darüber hinaus noch den 28. Ton zu

unterscheiden vermöge.*) Seine Untersuchungen verfolgend klärte er noch einen bis zu seiner Zeit immer als Räthsel gebliebenen Umstand in der Art der so lange üblichen harmonischen Verbindung gewisser Stimmen in unseren Orgeln auf.

Die Orgelbauer haben, seit sie grössere Orgeln zu bauen anfingen, den Grundstimmen und ihren Octaven immer noch sogenannte gemischte Stimmen beigesellt, welche in den höhern Octaven aus Chören von Octave und Quint, oder Octave, Quint und Terz bestanden, wobei solche Combinationen oft aus 12 Chören bestehend ein einziges Register bildeten. In den französischen Orgeln tragen sie den Namen Fourniture, in den deutschen nennen wir sie Mixtur, Scharf, Rauschpfeife, Cymbel u. s. w. Man setzte auch wohl eine Quintstimme auf ein einziges Register, sowie auch eine Terze allein.

Eine lange Erfahrung hatte gelehrt, dass dem Tone auch der grössten Orgel, der blos aus dem Grundton und seinen Octaven besteht (trotz aller auf eine Octaven-Theorie sich stützenden Widersprüche, die sich bis in unsere Tage herauf fortsetzen) Ebenmaass, Kraft und Glanz fehlen, die dem Orgeltone allein richtig construirte und combinirte Hilfsstimmen zu geben im Stande sind. Sauveur war 1702 der erste, der nachwies, dass es seine *sons harmoniques* seien, welche durch diese Hilfsstimmen repräsentirt werden, harmonische Antheile, die bei jeder klingenden Saite stets, wenn auch nur schwach hörbar, hier durch die in die Orgel gesetzten Quinten und Terzen zur vollen Geltung gebracht werden. Es herrscht natürlich bei der Composition dieser Hilfsstimmen viel Empirisches und Confuses; der Abt Vogler verwendete sie in seinen simplificirten Orgeln, wie wir sehen werden, in der einzig richtigen rationellen Weise.

Sauveur, der grösste Akustiker seiner Zeit, hatte auf diese seine Entdeckung ein eigenes System der Intervalllehre gegründet, das aber, da es von dem gewöhnlich angenommenen üblichen Systemen abwich, keinen Eingang fand.

Tartini.

Im Jahre 1714 begann eine neue Entdeckung die Herausbildung der Accordmusik zu begünstigen. Der grösste Violinspieler seiner Zeit, Joseph Tartini, machte die Entdeckung des sogenannten dritten Klanges, dass, wenn zwei Intervalle einer harmonischen Progression Aliquottheile oder die heut zu Tage sogenannten Partialtöne einer schwingenden Saite oder Luftsäule zugleich rein erklingen, ein dritter tieferer Ton durch das Zusammenklingen der zwei höheren oben erwähnten Intervalle entsteht, welcher tiefere Ton die Basis der harmonischen Progression bildet. Man nannte diese sogenannten dritten Töne Combinationstöne, heut zu Tage dagegen nennt man diese tiefen Töne Differenztöne. Tartini lehrte: Alle Töne, welche von der Einheit angefangen in der angeführten Progression zu einander stünden, vereinigten sich zu dem, was man musikalischen Ton nennt. Jeden Theil dieser harmonischen Progression, jeden dieser Aliquottheile einer Saite nennt er: harmonische Monade, aus dem Zusammenklingen der Monaden entstehe eigentlich der musikalische Ton. Deshalb sei die ganze Harmonie nothwendig enthalten zwischen der Monade der erzeugenden Einheit und dem vollen Tone oder der zusammengesetzten Einheit; daraus folge, dass die Harmonie an beiden Seiten die Einheit zur Grenze habe und wesentlich in der Einheit bestehe.

Beim Zusammenklingen der Intervalle des Mollaccordes erscheinen jedoch als Combinationen immer zwei Combinationstöne zugleich, wovon einer der grossen Terz des Mollaccordes, der andere der kleinen Terz des Mollaccordes angehört, und wenn beide zu Gehör kämen, würde eine Disharmonie erzeugt, welche selbst ein modernstes Ohr kaum erträglich finden würde, woraus man schloss, dass weder der Mollaccord, noch sein Modus überhaupt in der Natur gegründet sei. Dies ist der Punkt, an welchem unsere modernsten Theoretiker noch gegenwärtig kauen und alle erdenklichen Mittel aufwenden, um nachzuweisen, dass der Mollaccord ebenfalls in der Natur gegründet sei.

Tartini glaubte mit Kepler, dass das harmonische Princip im Kreise, dessen Durchmesser ihm für die ganze Saite galt, enthalten sei. Er betrachtete überhaupt in dieser Beziehung die arithmetischen, harmonischen und geometrischen Eigenschaften des Kreises, in Beziehung auf die rechtwinkligen Dreiecke, die auf seinem Durchmesser errichtet werden konnten. Tartini glaubte auch hier, wie in der neuen Zeit Moritz Hauptmann, dass er es in der Musik mit physischen Dingen zu thun habe, während er sich eigentlich nur mit Begriffen beschäftigte, mit reflectirten Begriffen des Verstandes, die er in Identität mit den physischen Erscheinungen in der Tonwelt zu bringen versuchte. Tartini richtete sein Augenmerk auf den Kreis und seine geometrischen Eigenschaften und fand, dass sich die gesetzlichen Verhältnisse abstracter geometrischer Grössen zur Erklärung der Erscheinungen (oder in der That nur einiger Erscheinungen) in der Tonwelt verwenden liessen. Der Diameter des Kreises war ihm eine klingende Saite; er theilte den Diameter gemäss den harmonischen Zahlen in $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$ und erhielt nach den bekannten Eigenschaften der Abscissen, Ordinaten und Sehnen zu rechtwinkligen Dreiecken verbunden, die den Diameter zur Hypotenuse haben, allerdings alle Verhältnisse seines Duraccordes. Allein, um hier den Mollaccord zu erhalten, musste er schon zu einem umgekehrten Verfahren greifen. Er nahm nämlich die Complemente der obigen harmonischen Zahlen, nämlich $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{5}$, $\frac{5}{6}$ eine der harmonischen Reihe entgegengesetzte, also Rückwärtsbewegung an, welcher sich zum Theil auch unsere modernsten Theoretiker bedienen. Da erhielt er allerdings absteigend zuletzt auch die kleine Terz oder einfach der Reihe nach die grosse Sexte. Nach einer zweiten Methode theilte er den Diameter in sechs gleiche Theile und erhielt da arithmetisch gleichfalls die kleine Terz.

Indessen, beide Methoden haben keine directe Beziehung zur ersten harmonischen Progression und scheinen wieder zu beweisen, dass der Mollaccord in der Natur nicht gegründet sei.

Allein es ist eine blosse Willkür, dass Tartini seinen Diameter nur in die ersten Glieder der harmonischen Progression bis zu $\frac{1}{6}$ theilte — eben weil er die übrigen Theile nicht weiter brauchen konnte, denn es bleiben immer dieselben geometrischen Verhältnisse — er mag die harmonische Progression so weit fortsetzen, als es ihm beliebt. In seiner Eintheilung fehlt deshalb die kleine Sexte und demgemäss die Septime und die Octave.

Auch Tartini hatte seine Philosophie, seine abstracte philosophische Betrachtung, wenn es auch nicht die Hegel'sche war. Er dachte sich im Kreise eine metaphysische Zeugung, die von einem Individuum ausgeht, um das andere hervorzubringen, indess das Erzeugende stets als das Ganze fort existirt, obwohl zugleich ein neu erzeugtes Wesen resultirt u. s. w.

Rameau.

1722 trat der einst so berühmte französische Musiker Joh. Ph. Rameau mit seinem *Traité de l'harmonie* und 1726 mit seinem System der theoretischen Musik auf.

Auch diesem Systeme lag die Entdeckung Sauveur's zu Grunde; allein der im regelrechten Denken nicht gewandte Musiker gab ein ganzes Chaos von Untersuchungen und Schlüssen, welche seine Abhandlungen für den gewöhnlichen Musiker

*) Eine 8 Fuss lange Saite = 974,517 Mm. lang, 3mal getheilt, giebt in geometrischer Progression mit dem Exponenten 2 fortschreitend beim 32. Theile, also einer Länge von 30,45 Mm. die fünfte Octave des Grundtones. Dieselbe Saite 7mal getheilt giebt in geometrischer Progression den 128. Theil zu 7,613 Mm.

undurchdringlich machten, bis endlich der französische Akademiker D'Alembert einen Auszug aus diesem musikalisch-theoretischen Chaos machte und so das Wesen der Rameau'schen Ansichten in eine einfachere Form brachte, die, wie er selbst sagt, auch dem Nicht-Musiker zugänglich werden konnte.

Die Rameau'sche Theorie beginnt mit dem Ausspruche Sauveur's: Wenn man einen klingenden Körper in Bewegung setzt, so wird man ausser seinem Hapttone und dessen Oberoctave zwei andere sehr feine Klänge vernehmen, die Ober-Duodecime und die grosse Decime-Septime des Hapttones.

Der Haupton wurde der Grund- und Stammton, die davon abstammenden und ihn begleitenden Töne wurden harmonische Töne genannt. Der Duraccord war also auch hier begründet. Allein mit dem Mollaccord ging es ihm nicht besser als seinem Vorgänger Tartini. Denn mit der Oberduodecime und der grossen Decime-Septime des Hauptklanges erklingen auch noch leicht vernehmbar die $\frac{1}{2}$ und das Viertel neben anderen weit höheren Aliquottheilen der ganzen Saite, so dass er in seinen *Reflexions* 1752 selbst gesteht, dass sich eine jede Saite bei ihrem Erklingen in unendlich viele Aliquottheile theile, dass man aber nur das $\frac{1}{3}$ und $\frac{1}{5}$ der ganzen schwingenden Saite hören könne. Rameau hörte ganz gewiss auch die Hälfte und das Viertel seiner klingenden Saite, allein diese passten nicht in sein System und darum durfte man sie auch nicht hören. In dieser willkürlichen Beschränkung der Zahl der verschiedenen Aliquottheile der schwingenden ganzen Saite, die man als Basis für das zu entwickelnde harmonische System annahm, liegt auch heut zu Tage noch der Grund, welcher die verschiedenen Experimente und Ansichten über die Gleichberechtigung des Mollaccordes mit dem Duraccorde entstehen liess. Ohne eigentliche Rücksicht auf die »unendlich vielen Theile«, in welche sich die schwingende Saite theilt, von welcher Thatsache Rameau eigentlich ausging, suchte er das Wesen des Mollaccordes auf einem andern Wege zu ergründen. Er wurde natürlich genöthigt, sich zu einer andern von seinem ersten Principe abgeleiteten Erscheinung — der sogenannten Sympathie der Töne — zu wenden.

Wenn man mit der klingenden Saite zwei andere Saiten derart ertönen lässt, dass die eine eine Duodecime, die andere eine grosse Decime-Septime höher ist, so werden die beiden letzteren, sagt er, erzittern und einen Laut von sich geben — wir haben also den Duraccord; wenn man aber zu der ganzen Saite die zweite in die Unterduodecime stimmt, so wird man, so bald man die erste Saite zum Tönen bringt, die zweite blos erzittern sehen, aber nicht tönen hören; dasselbe wird der Fall sein, wenn eine dritte Saite in die Unterduodecime Septime zur ersten Saite stimmt. Sie wird erzittern, aber nicht tönen. Daraus schliesst er, weil die Töne *f*, *as* immer blos erzittern, wenn *c* klingt und nicht zugleich wie *e* und *g* einen Laut von sich geben, dass uns die kleine oder weiche Tonart nicht so unmittelbar und gerade als die grosse oder harte Tonart von der Natur gegeben wird. Dieser widerspenstige Mollaccord bildet auch die schwache theoretische Seite seines Grundbasses.

Es beruht übrigens diese Annahme auf demselben Principe, schon von Tartini angewendet, welches, wie wir sehen werden, Moritz Hauptmann beinahe $1\frac{1}{2}$ Jahrhundert später wieder hervorsuchte und seine Dur- und Mollscala bildete.

Wenn wir nämlich die Rameau'schen Dreiklänge in Zahlen ausdrücken, so haben wir

5,	3,	1,	$\frac{1}{3}$,	$\frac{1}{5}$
As	*F*	*c*	*g*	*e*

oder das Rückwärtsmessen der Neuzeit. Allein die Saitenantheile *As*, *F*, *C* tönen nicht mit, sie erzittern blos, wie Rameau sagt; und darum giebt er ihnen mit vollem Rechte eine untergeordnete Bedeutung. Die rückwärtsgehende Progression ist es, auf welche unsere allerneuesten Theoretiker seit Hauptmann ihr ganzes, aus einem allerdings schroffen Gegensatze zur bisherigen Theorie stehendes System gebaut haben. Es gehören diese Töne zu den sogenannten Untertönen in der Schallmasse, die übrigens bis jetzt noch Niemand zu hören bekam und Niemand, welcher sich nicht selbst täuschen will, zu hören bekommen wird. Auch der bisher vernachlässigte und als Theoretiker nicht beachtete Tartini kommt wieder zu Ehren, obwohl die Basis seines Systems von allen musikalischen Theorien so sehr verschieden ist, als die alten Theorien von den neueren; aber auch Tartini bekennt, dass der Mollaccord von der Natur nicht gegeben sei, sondern erst künstlich hervorgebracht werden müsse.

Rameau folgert weiter: Weil mit dem Tone *c* die Oberduodecime *g* mitklingt und die Unterduodecime mit erzittert, so kann er aus dem Grundtone *c* und den beiden Duodecimen einen Gesang *f* : *c* : *g* bilden, Töne, welche er den Grundbass von *c* in Quintenfolgen nannte. Mittelst dieses Grundbasses und der harmonischen Antheile der Grundbassnoten construirte er seine Tonleiter und Tonleitern. Ueberall ist aber das fatale Miterzittern dem Mitklingen als Gegenbild gegeben.

Wenn auch unsere heutigen Theoretiker die Basis ihrer Entwicklungen noch immer auf das Princip Rameau's in Beziehung auf den consonirenden Dreiklang im Allgemeinen gründen, so ist Rameau's Lehre bezüglich der Bestimmung der Dissonanzen vollkommen missglückt. Rameau lässt nur eine einzige Dissonanz zu — die kleine Septime, die noch innerhalb seiner Octave liegt, welche nach seiner Idee nicht überschritten werden darf, dagegen erklärt er wieder, dass nur die Intervalle seines Grundbasses consonirend seien. Alle Scalatöne ausser diesem Grundbasse müssen demnach Dissonanzen sein. Dennoch reiht er seiner Septime noch zwei andere Dissonanzen an, die elfte und die dreizehnte, allein diese seien blosse Repliken der Zweiten und Vierten. Trotzdem lehrt er: die None sei eine Dissonanz und müsse vorbereitet gebunden und abwärts aufgelöst werden, statt der Secunde aber, von welcher die None die Replik ist, müsse der Grundton abwärts schreiten, eine Lehre, die sich bis auf Vogler erhielt und diesen endlich nach Italien trieb, sich da eine vernünftigere Theorie zu holen. Dagegen müssen sich aber übermässige None, sowie alle grosse Dissonanzen nach dieser Lehre anstatt abwärts, aufwärts lösen.

Die sogenannten Dissonanzen machen auch heut zu Tage unseren Theoretikern noch viel zu schaffen. Tartini erhielt auch die Dissonanzen aus seinem Kreise. Wir haben bereits gesehen, wie er aus der harmonischen Eintheilung des Durchmessers des Kreises seinen Dur- und Mollaccord erhielt. Tartini nahm zuletzt die Quadrate der den harmonischen Abscissen entsprechenden Ordinaten; dadurch bekam er eine geometrische Progression, durch welche er Intervalle erhielt, die er schon deswegen für dissonirend erklärte, weil sie durch eine geometrische Proportion erhalten seien, welche ihrer Natur nach den Gegensatz bilde zur harmonischen und arithmetischen Proportion und Progression. Tartini erhielt jedoch dadurch seine vier Dissonanzen, nämlich die None, die Undecime, welche mit der Quarte seines Systems nicht verwechselt werden darf, und die übermässige Quinte, welche er nebst dem Accord mit der übermässigen Quinte als den Accord seiner Erfindung betrachtet, namentlich die Quartdecime.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Skalenmelodik als Vorschule der Harmonielehre für Klavierspieler von **Dr. E. Behlinger.** Nördlingen, L. H. Beck in Commission. 1876. 46 Seiten gr. 8.

Der Verfasser ist Oberstabsarzt und hat bereits eine Harmonielehre in den Druck gegeben, zu welcher obiges Heft einen

»Nachtrag« liefern soll — eigentlich einen Vortrab, denn der Autor spricht seine »Ueberzeugung« dahin aus, »dass der erspriesslichste Erfolg des Harmonie-Unterrichts (der Accord- und musikalischen Satzlehre) überhaupt auf gründlicher Melodik fusse, d. h. dass der Schüler alle Tonverbindungen zuerst in ihrer Folge (als Melodie im einstimmigen Satze) erlernen müsse, um sie alsdann in ihrem Zusammenklange (als Accorde im mehrstimmigen Satze) mit vollem Verständniss erfassen zu können; es muss daher der harmonischen Bezifferung die melodische Bezifferung vorausgehen; erst wenn letztere in allen Tonarten vollständig eingeübt ist, wird die Lehre der ersteren den gewünschten Erfolg haben. Die Basis der Melodik ist die Scalenmelodik, da die ersten melodischen Grundgesetze schon im Bau der Tonleitern selbst begründet sind.« Deshalb beginnt Herr Bohlinger seine Lehre damit, diese Leitern einzuprägen. Hiergegen ist nun gewiss nichts zu sagen, denn kein Mensch wird bezweifeln, dass der Schüler, um die Harmonie, also das Zusammengesetzte zu verstehen, vorher das Einfache oder die Eintonreihe begriffen haben muss. Will man diese Leitern als Melodien bezeichnen im Gegensatze zu der Harmonie, so kann das passiren, obwohl damit eigentlich viel zu viel gesagt ist. Die Tonleitern waren in alten Zeiten, wo eine unendliche Menge von ihnen vorhanden war, und bei verschiedenen Völkern verschiedene, wirkliche Melodien, aber jetzt sind sie es nicht mehr. Scalen sind Scalen, und einstimmige Tonreihen sind eben einstimmige Tonreihen und nichts weiter; so sollte sie die Lehre denn auch behandeln mit Ausschluss alles dessen was Melodie betrifft, weil das Wesen derselben erst auf einer viel späteren Stufe klar gelegt werden kann. Hier handelt es sich um die Unterweisung in den Elementen, und dabei geht Klarheit, Einfachheit und Beschränkung auf den nächstliegenden Zweck über Alles. Was ist denn eigentlich an Vorkenntnissen erforderlich, um die Accordlehre — (die »musikalische Satzlehre«, welche der Verfasser ebenfalls dem Harmonieunterricht zuweist, gehört in ein höheres Gebiet) — fassen zu können? Die Kenntniss der Tonleitern, Namen, Folge und Grösse der Intervalle. Alles so einfach vorgeführt wie nur möglich und nicht durch Begriffe verdunkelt, die erst einer reiferen Stufe angehören.

Das ist es aber eben, was wir dem Büchlein des Herrn Verfassers vorzuwerfen haben, dass es schon auf der Elementarstufe Dinge zur Geltung bringt, die nicht dahin gehören. Es ist das ganz im Sinne der Pädagogik unserer Tage, die Weg und Ziel verloren zu haben scheint. »Scalenmelodik« — welch eine pompöse Ueberschrift! »melodische Bezifferung« — welch eine Neuigkeit selbst für den ergrauten Meister! Aber für die Sache sind solche neu ergrübelten Bezeichnungen nichts, als Verdunkelungsmittel, und für den Schüler sind es Steine, die ihm an den Fuss gebunden werden. Ach, wie schwer schleppen die Lernenden in allen Wissenschaften jetzt an solchen Steinen! In der Musik wahrlich nicht am wenigsten. Unser Verfasser citirt mit Wohlgefallen den Satz in einem neueren Blatte: »Jede Tonübung bleibt eine halbe und unfruchtbare, wenn nicht zugleich auch das musikalische Wissen gefördert und die Einsicht in das Wesen der Kunst, in die innersten Geheimnissé der Tonverbindungen erschlossen wird.« Conservatorien-Weisheit! Wer brav die Töne in seinem Fache übt, sei er nun Sänger oder Spieler, und dabei das nothwendige technische Verständniss sich aneignet, der ist auf dem besten Wege, in musikalische Geheimnisse einzudringen soweit solche vorhanden sind, und thut im Uebrigen besser sich durch Spazierengehen zu erfrischen, als seinen Kopf in Nebel zu setzen durch das Studium von Büchern, welche ihm innerste Geheimnisse zu erschliessen versprechen.

Der Herr Verfasser hat dieser Versuchung nicht widerstehen können. Er folgt speculativen Theoretikern unserer Zeit, die sich mit ihren Theorien zum Theil aus der wirklichen Musik hinausspeculirt haben. So ist denn der dritte Abschnitt S. 35 »Metrik« überschrieben, obwohl dieser mit Gewalt zu einem musikalischen Ausdrucke gepresste Name keineswegs für die Bezeichnung dessen, was er in der Musik bezeichnen soll, ausreicht; denn der eigentlich musikalische Begriff ist der des Rhythmus. Unser deutsches »Zeitmaass« ist eine so ausreichende Bezeichnung, dass namentlich Elementar-Lehrbücher niemals nach einer anderen Verlangen tragen sollten. Der Herr Verfasser sitzt aber auf ganz hohem Rosse, er beglückt seine Anfänger sogar mit der »Molldurtonart«! Die Rechtfertigung dieses Verfahrens geben wir in seinen eigenen Worten: »Damit aber die Skalenmelodik dem Standpunkte der neueren Musik entspreche, muss ausser der Dur- und Molltonart eine dritte gemischte Tonart, welche von Hauptmann ganz bezeichnend als Molldurtonart aufgeführt wird, unbedingt in das Tonartensystem aufgenommen werden; denn diese Tonart ist gerade die charakteristische Tonart der neueren Musik.« Er will also mit seiner Unterweisung dem Standpunkte dieser neueren Musik, oder dessen was er dafür hält, entsprechen; wir glaubten, er müsse zufrieden sein, mit seiner Lehre dem Standpunkte der wirklichen Musik entsprochen zu haben. Denn wir vermuthen, dass diese noch dann ihr Haupt hoch halten und die Lehrbücher gestalten wird, wenn die heute von einem gewissen Bruchtheile so genannte »neuere« Musik längst aufgehört hat, nach ihren »Standpunkten« die Kunstlehre zu regeln.

Handbuch der Musikgeschichte von den ersten Anfängen bis zum Tode Beethoven's in gemeinfasslicher Darstellung von **Arrey von Dommer.** Zweite, verbesserte Auflage. Leipzig, Fr. Wilh. Grunow. 1878. 625 Seiten gr. 8. Pr. 12 M.

Von diesem Buche erschien die erste Auflage vor zehn Jahren und wurde in unserer Zeitung von dem damaligen Redacteur sehr eingehend besprochen. Eine Angabe seines Inhaltes im Einzelnen wird also überflüssig sein, um so mehr, da der Stoff in dieser zweiten Auflage keine wesentliche Aenderung, sondern nur eine verbessernde Durcharbeitung erfahren hat, oder, wie der Verfasser sagt, »Zeitgrenzen, Eintheilung und Standpunkt sind dieselben geblieben; die Verbesserungen betreffen Einzelnheiten, hauptsächlich in den älteren Zeitperioden.« (Vorwort zur zweiten Auflage.) Es ist die Wahrheit des Thatsächlichen, der der Verfasser vor allem nachgeht, und diese Tendenz wird sein Werk bereits Denen empfohlen haben, die über den Gegenstand vielleicht noch sehr abweichende Ansichten hegen. Soweit das geschichtliche Gebiet bis jetzt erforscht ist, thun wir auch gewiss gut, zunächst unsere Ansichten etwas bei Seite zu setzen und auf das Thatsächliche alles mögliche Gewicht zu legen. Diejenigen Ansichten, welche der Kritik Stand halten, können doch erst aus der wirklichen historischen Erkenntniss fliessen. Lasst uns nur erst Geschichte lernen, dann werden viele divergirenden Meinungen schon ihre befriedigende Ausgleichung finden. Solche Bücher, wie das vorliegende, helfen wirksam zu diesem Ziele. So — nach seinem Hauptinhalt — muss man es auch betrachten, nicht aber an einzelne ausgesprochene Ansichten sich hängen, weil dann des Haderns kein Ende wäre. Als Beispiel wollen wir die Schlussworte anführen. Der Verfasser macht seinen Beschluss mit Beethoven, berührt aber ausgangsweise auch noch Mendelssohn und Schumann und beendet das Buch mit einigen durchaus allgemein gehaltenen Worten über den Fortschritt in der Kunst. »Wie im gesammten Geistesleben (sagt er), so ist auch in der Kunst ein Stillstand nicht denkbar, und so kann und wird auch unsere Gegenwart, wenn wir über ihre einzelnen Tageserscheinungen hinwegsehend im Grossen und Ganzen sie betrachten, trotz so mancher fruchtloser Ver-

suche und Abwege, auf welche die Unproductivität sich verliert, doch auch dereinst in der Gesammtentwicklung der Kunst ihre Stellung einnehmen — wenn auch keine durch grosse Schöpfungen verherrlichte, so doch die zwar bescheidenere, aber nicht minder nothwendige einer Periode, welche den von früheren Epochen überkommenen Inhalt verarbeitet, um einer kommenden neuen Schöpfungsperiode den Boden zu bereiten.« (S. 607.) Angesichts dessen, was sich in neuester Zeit namentlich auf dem Gebiete der Bühnenmusik zugetragen, möchten diese Worte Manchem doch etwas zu platonisch klingen. Aber der Verfasser hat sie einfach aus der ersten Auflage herüber genommen und dadurch selber gezeigt, dass sie es nicht sind, an denen er vorzugsweise zu bessern suchte.

Bei den Verbesserungen und Zusätzen ist das seither von Anderen Geleistete fleissig benutzt, nur den gegenwärtigen musikalischen Zeitschriften scheint der Verfasser sammt und sonders nicht hold zu sein. Es ist ja möglich, dass wir diese Missachtung verdient haben; aber wenn wir bei wichtigen Materien, z. B. bei Viadana, Carissimi, der Hamburger Oper und anderen sehen, wie bequem er seine Notizen durch einen Blick auf die Allgemeine Musikalische Zeitung hätte vervollständigen oder rectificiren können, so thut es uns doch leid, dass er unsere Zeitung nicht hin und wieder zur Hand nimmt.

Wir dürfen das Werk Allen empfehlen als das zuverlässigste Handbuch der Musikgeschichte, welches wir besitzen.

Blüthen aus dem Treibhause der Lyrik. Eine Mustersammlung. Zweite, veränderte Auflage. Leipzig, Joh. Ambr. Barth. 1877. 83 S. kl. 8.

Es ist dieses keine Blumenlese von verschiedenen Dichtern, wie die Bezeichnung als »Mustersammlung« könnte vermuthen lassen, sondern das Product eines einzelnen Poeten. Jene Bezeichnung ist satirisch gemeint. Er ahmt nämlich die gegenwärtig übliche Dichtweise nach, um sie in den Ausgangszeilen seiner Lieder mehr oder weniger in's Lächerliche zu ziehen. Vieles davon erinnert an Heine, den man auch im Ganzen als das Vorbild dieser Reime ansehen kann. Manches scheint wie aus den »Fliegenden Blättern« abgeschrieben oder für dieselben gedichtet zu sein; wieder Anderes ist ohne merklichen satirischen Beigeschmack. Im Ganzen fehlt die durchschlagende Frische, Einheit und Ursprünglichkeit; der Eindruck ist daher nicht sehr tief oder harmonisch. Eine leichte Satire vermag zwar unter Umständen tiefer zu dringen als eine schwerwuchtige; aber dieses hier sind vielfach nur Kalauer oder zahme Bummelwitze, deren einziger Werth darin besteht, die poetische Illusion zu zerstören. Zu den hier durchgehechelten Liedern gehören auch die Nationalgesänge verschiedener Völker, unter ihnen S. 75 ein serbisches Poem »Durch des Schnees weisse Felder seh' ich weisse Rosse schweifen«. Wer serbische Lieder kennt, der weiss auch, wie sehr sie in immer wiederkehrender Variation die Vorstellungen der weissen Farbe anbringen. Das scheint Manier und Tändelei zu sein, ist aber etwas Besseres; die weisse Farbe war diesem Volke von Alters her so heilig, dass sie dieselbe sogar als Zeichen der Trauer anlegten. Findet man in Folge dessen in den Vorstellungen ihrer Lieder eine gewisse Beschränktheit, so ist das nicht im mindesten ein Vorwurf, denn solches ist mehr oder weniger bei allen Nationalliedern der Fall. Was soll man nun sagen, wenn unser Poet sein Liedchen so schliesst: »Alles weiss im Serbenlande, nur nicht Deines Volkes Wäsche!« — Dies zugleich ein Beispiel von der Behandlung, welche die meisten Stoffe hier erfahren. Solche Producte lehren uns, dass wir von vielem Dichten übersättigt sind. Dem Satten, der zugleich gedankenlos ist, sollen sie Abwechslung bieten, indem sie sich zwischen die übrigen Goldschnitte seines Toilettentisches einschleichen, und diesen Zweck werden sie auch wohl erreichen.

Uns hier in einem musikalischen Blatte kann solches gleichgültig sein. Direct für Composition Geeignetes ist wenig darin und insofern könnten wir sie ganz auf sich beruhen lassen. Es kommt aber Einiges vor, was auf die Musik gemünzt ist. So »Das Lied ist Macht« zum Dresdner Gesangfest 1865 »frei nach Beist«, zu welchem bemerkt wird: »Ist auch unter Musik gesetzt worden«. Diese Verse sind eine sehr glückliche Satire auf den Männergesangfest-Bombast im grossen Stil, den die ernsten Zeiten seit 1866 Gott sei Dank doch etwas gedämpft haben. Ein anderes Poem ist überschrieben »An die Sterne. (Speciell für Composition.) *Ce qui est trop bête pour être dit, on le chante*«. Anfangend:

Wie ferne seid ihr, Sterne!
Wie seid ihr, Sterne, fern!
Wie seid ihr fern, o Sterne!
Wie, Sterne, seid ihr fern?

Nun, das ist ein Witz noch billiger als Brombeeren. Das Zerpflücken der Worte in einer Composition, ihre Wiederholung oder Umstellung nach dem Gange der Melodie hat schon seit Jahrhunderten verständigen Menschen Anlass gegeben zu scherzhaften Bemerkungen. Aber der Kern der Sache ist dadurch niemals getroffen worden. Der armselige Tropf begeht überall Lächerlichkeiten; man sollte sich aber hüten, etwas zu tadeln, was die allerersten Meister des Faches durch ihre Praxis sanctionirt haben. Diese gehen mitunter sogar noch weiter; so z. B. betont Händel in einem Satze ein viersilbiges Wort mit bewusster Absicht vierfach verschieden. Die Geissel der Satire ist bei der Poesie, die componirt wird, allerdings sehr am Orte, nämlich durch Aufdeckung der Bombastereien vor der Composition, — und hierin hätte unser Autor sicherlich etwas geleistet, wenn er der neuesten Opernpoesie seine Aufmerksamkeit würde geschenkt haben. Vielleicht holt er das Versäumte bald nach, es sollte uns freuen, und wir sind vorweg überzeugt, dass er noch etwas Harmonischeres darin produciren wird, als in dem vorliegenden Büchlein. Sehr hübsch und zeitgemäss ist die Anmerkung zu S. 66: »Dieses Gedicht und etliche andere gegenwärtiger Sammlung vertreten die so überaus wichtige Clichépoesie. Sie können zu jedem vorhandenen Holzschnitte, Cliché oder dergl. verwendet werden, ohne dieselben im Mindesten zu beschädigen oder deren weitere Benutzung zu hindern, eignen sich daher vorzugsweise für illustrirte Wochenschriften oder für dergleichen Weihnachtslyrik in Kalbleder mit Deckenpressung.« Etwas Schönes sind auch die neumodischen »Gallerien«; hierzu schreibt unser Poet vielleicht einmal verbindende Texte.

Musikalische Kalender für 1878.

1. **Caecilien-Kalender** für das Jahr 1878. Redigirt zum Besten der kirchlichen Musikschule von **Fr. X. Haberl**, Domkapellmeister in Regensburg. 3. Jahrgang. Verlag der kirchlichen Musikschule in Regensburg. 116 S. Lex.-8. Pr. 1 M.

Ein Kalender aus den Kreisen der katholischen Kirchenmusik, der sich durch seine Reichhaltigkeit und den billigen Preis empfiehlt, auch mit vielen, zum Theil sehr gut ausgeführten Holzschnitten geziert ist, von denen man freilich mitunter nicht begreift, inwiefern sie zur Sache gehören oder sich vom Standpunkte eines guten Geschmackes rechtfertigen lassen. Herr Haberl setzt z. B. über sein Vorwort ein Bildchen mit aufgeregten lärmenden Gesichtern und beginnt dann »Hätten solche Elemente bei Versammlungen des Cäcilien-Vereins das Wort geführt, so würden« u. s. w. Man kommt hiernach fast auf die Vermuthung, dass Regensburg dem Orte zu nahe liegt, wo die »Fliegenden Blätter« erscheinen. Von dem literarischen Geschmacke des Herrn Kapellmeisters liefert das ganze Vorwort

schöne Proben. »Wer immer eine liebe Arbeit weiss«, heisst es dort z. B., »die er um Gotteswillen und unter Gottes Segen treiben kann, der hat immer einen guten Tag. Vor 48 Stunden versuchte Schreiber dieser Zeilen das Vorwort zum dritten Jahrgang des Cäcilien-Kalenders für die Druckerei fertig zu machen, aber seine Gedanken vermischten sich stets mit trüben und traurigen Befürchtungen, sie glichen dem ersten Wasser eines Pumpbrunnens, der schon längere Zeit nicht mehr benützt, Schlamm und untrinkbare Stoffe ausspeit. Heute glaubt der Unterzeichnete einen guten zu haben« — nämlich, weil inzwischen die Ziehung der Anlehensscheine für die »kirchliche Musikschule« so günstig ausgefallen ist, dass er am 12. September nur 78 Mark Zinsen zu zahlen hat. Bei Herrn Haberl richten sich die guten und bösen Tage also auch nach dem Stande des Geldbeutels, was freilich etwas sehr Gewöhnliches ist; ungewöhnlich ist nur, dass ers gedruckt erzählt. Und wir meinen auch, um diese guten Tage zu haben, braucht man nicht direct um Gotteswillen und unter Gottes Segen zu arbeiten, sondern kann es mit einer scharfen Achtsamkeit auf Soll und Haben allein zwingen.

Von den Aufsätzen macht die Biographie Mettenleiter's den Anfang. Ein Ausspruch desselben — »Es solle die leidige Sucht des Selbstcomponirens geringer, dagegen das Bedürfniss, classische Musikwerke aus früherer Zeit zur Aufführung zu bringen, allgemeiner werden« S. 5 — bleibt noch immer beherzigenswerth, denn wenn unsere Schnellcomponisten ein altes Werk im neuen Druck zu Gesicht bekommen, flugs machen sie eins im selben Stil fertig, ohne diesen Stil in seinen Wesenheiten sich auch nur halbwegs angeeignet zu haben; und dieses schadet mehr als man glaubt. Die anderen Aufsätze sind: »Ueber den christl. Kirchengesang im apostolischen Zeitalter« — ein langes Gedicht von etwa 800 Zeilen mit Anmerkungen auf Benedetto Marcello — »Verehrung und Verherrlichung der h. Cäcilia durch alle Jahrhunderte« — »eine Grazer Fahrt« — »Krankheiten des Kehlkopfes« — »die grosse Orgel in Weingarten« — »über den Ursprung der Katzenmusik« — ausserdem Musik, Gedichte, Nachrichten und Schnurren. Bei dieser Reichhaltigkeit ist der Preis von 1 Mark ungemein niedrig. Gleich reichhaltig sind die früheren Jahrgänge, auf welche wir vielleicht gelegentlich noch zurückkommen. Wir hoffen der Wunsch des Herausgebers wird sich erfüllen und sein Kalender eine weite Verbreitung finden.

2. **Fromme's Musikalische Welt.** Notiz-Kalender für 1878. 3r Jahrgang, redigirt von **Dr. Th. Helm.** Wien, Carl Fromme. 200 S. und mehrere Beilagen. Pr. 1 fl. 40 kr.

Auch dieser Kalender kommt zum dritten Male, niedlich in jeder Hinsicht und hübsch gebunden. Im vorigen Jahre zeigten wir ihn ausführlicher an, worauf wir hier verweisen, weil das dort Gesagte auch für den neuen Jahrgang gilt. Die »musikalische Statistik Oesterreich-Ungarns« ist bedeutend vervollkommnet, was den Nutzen des Büchleins wesentlich erhöht.

Als der Kalender in Vorbereitung war, starb Joh. Herbeck in Wien unerwartet plötzlich; man setzte darauf seine Photographie voran und schrieb ihm einen Nachruf, den wir bombastisch nennen müssen. Der genannte Musiker hat seine Kräfte in ehrgeizig erstrebten Aemtern, denen er nicht gewachsen war, zu schnell verbraucht; als er die Direction der Hofoper aufgeben musste, war er künstlerisch bereits ein todter Mann. Nach einiger Zeit dürften dieses selbst die Wiener einsehen.

Brief aus Stuttgart.

(P. de Sarasate, Carl Goldmark, Anna Mehlig.)

Stuttgart, 26. Dec. 1877. Den in letzter Zeit viel genannten Violinisten Pablo de Sarasate hat nun auch unsere Stadt zu hören bekommen. Er spielte am verwichenen Samstag im Hoftheater das Concert von Mendelssohn und eine Phantasie eigener Composition über Motive aus Gounod's »Gretchen«, dann noch als Zugabe ein für Geige und Clavier eingerichtetes Notturno von Chopin. Es ist immer bedenklich, wenn man zuvor allzu überschwengliche Lobpreisungen gelesen hat, welche, wie im vorliegenden Falle, von absoluter Unübertrefflichkeit nach allen Beziehungen sprachen; man kann dadurch leicht veranlasst werden, bei eigenem Hören den strengsten Maassstab in jeder Richtung anzulegen, während ein billiger Beurtheiler schon erfreut ist, wenn der Künstler auch nur in gewissen Richtungen ihn völlig befriedigt. Sarasate ist in technischer Hinsicht ein Virtuose ersten Ranges. Vor Allem muss anerkannt werden die Schönheit seines Tones in den hohen und mittleren Lagen; doch eben die Noblesse dieser Töne lässt bedauern, dass sie nach der Tiefe nicht anhält; der Klang auf der G-Saite ist von einer absichtlichen Herbe, fast Rauhheit, die der französische Geschmack für grossartig nimmt, aber gerade Sarasate müsste, wenn er wollte, der tiefsten Saite jene edle Fülle abgewinnen können, deren sie fähig ist. Was man einen grossen Ton nennt, entwickelt er überhaupt nicht, und sein Spiel zeigt mehr Eleganz als Kraft. Wer etwa aus dem Namen des Künstlers vermuthet haben sollte, es werde mitunter das natürliche Feuer spanischen Blutes sich verrathen, fand sich enttäuscht; Sarasate ist durch und durch Franzose. Mit anmuthigster Leichtigkeit gleitet bei gebundenen Läufen sein Bogen über die Saiten, als berühre er dieselben kaum; bei rasch aufwärts eilenden Spiccato-Gängen, die er meisterhaft giebt, schwingt das Handgelenk so lose, dass man bange werden könnte, der zierlich gefasste Bogen möchte ihm entwischen, um selbständig die Passage fortzusetzen. Chromatische Läufe (*legato*) aus höchster Höhe bis zur Tiefe hinab flicht er mit Vorliebe ein; hier ist der einzige Punkt, wo man die bei einem Virtuosen selbstverständliche Reinheit und Sauberkeit nicht im vollkommensten Grade gewahrt finden könnte, denn in der obersten Region, wo freilich die Sonderung der engbenachbarten Töne am schwierigsten ist, war der Lauf von einigem Ineinanderfliessen nicht ganz freizusprechen. — Die Wahl des Mendelssohn'schen Concerts war keine glückliche; für diese köstliche Composition fehlt offenbar dem Künstler das rechte Verständniss. Schon den ersten Satz nahm er zu rasch, den letzten aber so rapid, dass die Klarheit litt und die schöne Stelle, wo Violine und Flöte gleichsam ein neckisches Wettspiel aufführen, fast verloren ging; und innerhalb dieses überhetzten Zeitmaasses rannte noch obendrein ein paarmal die Solovioline dem Orchester voraus. Auch der langsame Mittelsatz gewährte einem deutschen Ohre nicht vollen Genuss. Dieser Satz verlangt von Seite des Spielers Gemüth und Gefühlstiefe, die sich durch salonmässige Glätte nicht ersetzen lassen. Sogar in der Gretchen-Phantasie, welche doch eine solche Forderung kaum stellt, hätten einige Gesangsmelodien mit etwas mehr Seele vorgetragen werden können; Gounod dürfte dieser Ausführung der Transcriptionen schwerlich ganz zustimmen. Mit dem Beifall des grossen Publikums konnte übrigens Sarasate zufrieden sein; er wurde nach dem Mendelssohn-Concert fünfmal gerufen, nach der Phantasie dreimal, und die Dreizahl würde sich vielleicht verdoppelt haben, wenn der Künstler nicht die Zugabe gebracht hätte.

Das gestrige Abonnementconcert wurde eröffnet mit der neuen fünfsätzigen Symphonie von Goldmark: »Ländliche Hochzeit«. Das Werk ist durchweg interessant, in einigen Abschnitten sehr schön, verlangt aber, da es den Geigern wie den Bläsern manches Schwierige zumuthet, die sorgfältigste Vorbereitung, welche ihm auch unter Abert's Leitung zutheil geworden war. Die fein nüancirte Aufführung fand vielen Beifall; nur schüttelten die Leute den Kopf über den Titel und fragten sich: das soll ländlich sein? Nun, eine richtige Bauern-

hochzeit hat Goldmark sicherlich nicht schildern wollen, dazu schreibt man keine grosse Symphonie; der Componist hegte bei der allerdings zweideutigen Aufschrift ohne Zweifel das Vertrauen, im Publikum werde man auf eine verständige Auslegung von selbst kommen. Ehe ich meine eigene Auslegung angebe, will ich die einzelnen Ueberschriften der fünf Sätze herschreiben. 1) Hochzeitsmarsch (mit Variationen), 2) Brautlied (*Intermezzo*), 3) Serenade (*Scherzo*), 4) Im Garten (*Andante*), 5) Tanz (*Finale*). Der schönste Satz ist der vierte, wo das Brautpaar, abseits vom Schwarm der Gäste, Empfindungen austauscht. Wer bei diesen zarten, innigen Klängen an einen Bauernburschen und sein Mädchen denken zu müssen glaubt, würde nicht den Componisten, sondern sich selber lächerlich machen. Herr Goldmark wird recht gut wissen, dass man bis zu solcher Höhe die Gefühle dörflicher Herzen schlechterdings nicht idealisiren darf. Eine »ländliche« Hochzeit ist noch keine »Bauernhochzeit«; ich denke mir, dass der Gutsherr eine Tochter verheirathet und den Dorfbewohnern es vergönnt, auf ihre Weise das Fest mit zu feiern, was dann in der ersten und in der letzten Nummer geschieht. Den Marsch des ersten Satzes kann man wirklich im Charakter bäuerlicher Musik finden; die auf ihn folgenden (zwölf) Variationen, welche das Thema ziemlich frei behandeln, haben mit der Hochzeit, so oder so verstanden, nichts zu thun, sind ein ausserhalb des Programms stehender Excurs; vielleicht hat zu ihrer Entstehung der Gedanke an die Brahms'schen Variationen über ein Thema von Haydn den Anstoss gegeben. Da aber das Aggregat dieser Variationen nicht einen Symphoniesatz im gewohnten Sinne vorstellen kann, so fehlt eigentlich der Symphonie der »erste« Satz, gewissermaassen das Haupt. Das »Brautlied« wird gewiss nicht von Landleuten dargebracht, eher noch die »Serenade«, bei welcher aber dann die naturwüchsigen Marschbläser schon höchlich civilirt erscheinen würden, also mehr ideell zu fassen wären. Der Schlusssatz liefert, ohne eigentliche Tanzweisen, ein Gemälde brausender, jauchzender Lust, welches mit einigen realistischen Zügen allerdings auf tanzende und stampfende Bauern hinweist, sonst aber in künstlerischem Sinne entworfen ist, wie sich gebührt. Einmal wird das lustige Treiben des Orchesters durch eine Reminiscenz aus dem vierten Satz unterbrochen; möglicherweise soll damit der Contrast zwischen dem glücklichen Behagen des ausgelassenen Landvolks und dem stillen Glück des vornehmen Liebespaares aufgezeigt sein, was freilich für entbehrliche Lehrhaftigkeit zu halten wäre. Dass im Wesentlichen meine Deutung der Symphonie das Wahre treffen werde, dafür spricht die Logik; mir ist undenkbar, wie ein Musiker von Geschmack und unverkennbar hoher Bildung eine handgreifliche Albernheit sollte begehen können. Die immerhin vorhandene Möglichkeit einer Missdeutung möge aber wieder an die Gefahren der Programm-Musik erinnern.

In der zweiten Nummer des Concerts trat Anna Mehlig auf. Frei von Localpatriotismus, freuen wir uns doch immer noch, die ausgezeichnete Künstlerin, welche nach Geburt und Schule der Stadt Stuttgart angehört, die unserige nennen zu dürfen, obgleich sie längst in den musikalischen Kreisen zweier Welttheile eingebürgert ist und nur von Zeit zu Zeit in der Heimath erscheint. Erst am Nachmittag des vorangegangenen Tages war sie aus London angekommen, aber von Nachwirkungen einer raschen und anstrengenden Reise war in ihrem Vortrag nichts zu spüren. Sie spielte das bedeutendste Werk Chopin's, sein E moll-Concert. Die noch frische Erinnerung an Mary Krebs, welche vor Kurzem hier vollberechtigte Bewunderung geerntet hatte, konnte die richtige Anerkennung der andern Leistung nicht beeinträchtigen. Jede der beiden Pianistinnen hat ihr Eigenthümliches; ein Streit über den Vortritt, wie er schon im Concert sich zu regen beginnen wollte, wäre eben so müssig als ähnliches Abwägen zweier sich verwandten Grössen auf dem Gebiete der Literatur oder der Composition. In ihrem eigentlichsten Bereiche ist Frl. Mehlig mit solchen Tonstücken, bei denen es gilt, Kraft und Feuer zu zeigen. Dahin gehört das reizende Concert Chopin's nicht, aber sie wusste dasselbe dennoch zu schöner Wirkung zu bringen.

Auf das Clavierspiel folgten zwei ansprechende Gesänge aus der Oper »Roswitha« des in Stuttgart lebenden jungen Componisten G. Lindner. — Den Schluss des Concertabends bildeten Orchesterstücke aus Wagner's »Nibelungenring«, die schon früher hier zur Aufführung gekommen waren, nämlich der Trauermarsch und Der Ritt der Walküren. Letzteren hatten wir (im neulichen Ullman-Concert) sogar auch vom Clavier allein gehört, gespielt von Brassin nach eigener Bearbeitung, mit grosser Bravour, aber natürlich ohne Effect. Es ist ein verwunderlicher Virtuosengedanke, auf das Clavier ein Tonstück übertragen zu wollen, in dessen Partitur an Blechinstrumenten allein acht Hörner, vier Trompeten, vier Posaunen und vier Tuben stehen, und in welchem das immer wiederkehrende Motiv dieser Instrumente von den Passagen der Geigen nach allen Richtungen durchkreuzt, von den trillerartigen Figuren der in Menge wirkenden Holzbläser fortwährend umspielt wird. Vielleicht haben gerade diese Durchkreuzungen und Umspielungen den Arrangeur gereizt, das Unmögliche zu versuchen; auf Nachahmung der grossen und kleinen Trommel, der Becken und des Triangels konnte er leicht verzichten. Dass die zu Anfang des Stücks und nachher noch mehrmals vorkommenden kurzen, gerissenen Passagenansätze der Violinen die antreibenden Peitschen der Reiterinnen bedeuten sollen, jene Figuren der Holzbläser aber das Wiehern der Rosse, hat mir Jemand gesagt der's verstehen muss. Ich will's ja glauben.

G.

Berichte.

Leipzig, 25. December 1877.

Durch ein Versehen bei der Post ist unsere Besprechung des fünften Gewandhausconcertes, den 8. November 1877, verloren gegangen. Wir holen dieselbe kurz nach. Neben Beethoven's Coriolan-Ouvertüre, der Gesangsscene von Spohr und der Othello-Phantasie von E. W. Ernst (letztere beide von der jugendlichen talentvollen Violinistin Fräulein Bertha Hafft aus Wien vorgetragen), sowie neben Liedern von Mendelssohn, Schumann und Brahms gelangten noch ein grösseres Gesangstück: »Scene der Marfa« aus Schiller's Demetrius von Joseph Joachim und eine Symphonie Nr. 2 von Joh. S. Svendsen zu Gehör. Die beiden letztgenannten Sachen waren neu und hatten sich eines guten Erfolges zu erfreuen. Zur Vervollständigung sei noch gesagt, dass Frau Joachim die Gesänge vortrug, mit bekannter Meisterschaft.

Nach diesem Nachtrag gehen wir zu dem letzten, dem zehnten Gewandhausconcerte über. Der Inhalt desselben war folgendermaassen: Ouvertüre zu »Prometheus« von Beethoven, Arie aus der Oper »Das unterbrochene Opferfest« von P. v. Winter, Concert Nr. 3 G-dur für Pianoforte von Ant. Rubinstein, Lieder von Schumann: 1) Er ist's, 2) Der Sandmann und 3) Aufträge; Nocturne (A-dur) von John Field, Toccata (D-moll) für Orgel von Joh. Seb. Bach, für das Pianoforte bearbeitet von Carl Tausig und Symphonie (Nr. 3, A-moll) von N. W. Gade. Die Orchesterwerke wurden ganz vorzüglich gespielt. In die Solovorträge theilten sich die Damen Frau Schuch-Proska, königl. Hofopernsängerin aus Dresden und die Pianistin Fräulein Adele Hippius aus Petersburg. Wenn wir über die Erstere schon wiederholt sagten, dass derselben besonders das Anmuthige und Reizvolle zusagt, so müssen wir noch hinzufügen, dass sie auch als Coloratursängerin ganz bedeutende Vorzüge besitzt. Die Leichtigkeit und die Glockenreinheit, mit der sie die mit allerhand virtuosem Zierrath überreich ausgestattete Arie aus dem Opferfeste vortrug, elektrisirte alle Zuhörer, nachhaltig konnte jedoch der Eindruck nicht sein, da die Arie lediglich auf den äusseren virtuosen Effect angelegt ist. Das Clavierspiel des Fräulein Hippius wurde ebenfalls vom Publikum mit grosser Beifälligkeit aufgenommen. Technik und Verständniss der Pianistin haben, wenn auch zur Zeit noch nicht den höchsten, so doch einen bedeutenden Grad künstlerischer Vollendung erreicht.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 9. Januar 1878. **Nr. 2.** XIII. Jahrgang

Das Blech in der Musik.

☐ Obwohl ich die Feder nicht eben in strengster Ernsthaftigkeit zur Hand genommen habe, würde mich doch der Verdacht kränken, als beabsichtige die Aufschrift einen platten Spass. Leider ist wahr, dass »Blech« nicht einzig gesprochen oder in geistreichen Feuilletons geschrieben wird, sondern auch auf dem Wege des Tonsatzes zustande kommen kann; aber nicht davon soll jetzt die Rede sein, sondern ganz unfigürlich von wahrhaftem Blech, von Messingblech, das in der Musik nachgerade anmaasslich geworden ist. Da dieses Blech nicht selten gerade dann sich breit macht, wenn es im Grunde nichts zu sagen weiss, könnte man, nach dem dunkeln Ursprung des figürlichen Ausdrucks grübelnd, wirklich auf die Hypothese verfallen, er sei unter dem Eindruck einer zudringlichen Trompete oder Tuba in die Welt gekommen.

Wie schön ist eine Rose, wie langweilig eine Rosenplantage, wie lächerlich ein Feld voll Klatschrosen! Doch das lautet sentimental; lieber ein anderes Bild, — oder auch gar keins. Maassvolle Anwendung von Metallinstrumenten am rechten Orte verleiht einer Orchestercomposition einen Reiz, der durch kein anderes Mittel ersetzt werden kann; Häufung mindert die Wirkung; Ueberhäufung stumpft ab, und wo sie als Stimulation gemeint ist, wird sie widerwärtig. Das Maass kann in doppeltem Sinne überschritten werden: entweder durch ununterbrochenen Mitgebrauch von Blechinstrumenten, oder durch Accumulation für einzelne Stellen. Es giebt Fälle, wo sich das Eine wie das Andere aus der Natur der Composition rechtfertigen lässt; die Regel des Maasshaltens wird durch dergleichen Ausnahmen nicht aufgehoben. Ein kenntnissreicher Musikfreund äusserte einst gegen mich, in den Horn- und Trompetenlinien einer Mozart'schen Partitur seien ihm die Pausen nicht minder interessant als die Noten, womit gesagt sein sollte, dass gerade die Art, wie jene Instrumente nach blechlosen Strecken wieder einsetzen, häufig den schönsten Effect macht. Die Metallinstrumente sind eben eine Würze im Gesammtorchester und sollten es bleiben. Der garstige Ausdruck »Ohrenschmaus«, dessen sich Philister bedienen, legt hier doch wieder eine Vergleichung nahe, die wenigstens nicht sentimental ist. Ein feiner Koch vermeidet im Menu eine Reihenfolge gepfefferter Gänge, und ein Gast, wenn er nicht Magyar ist, mag bei einer Schüssel nicht ausser gewöhnlichem Pfeffer auch noch Paprika.

Neben weiser Sparsamkeit im Allgemeinen ist insbesondere das Aufsparen wichtig, wenn durch bestimmte Instrumente ein Effect eigenthümlicher Art oder ein plötzlicher Aufschwung erzielt werden soll. Im musikalischen Gedächtniss haften Klangeindrücke länger als Manche glauben. Die Posaunen in der Kirchhofscene des »Don Juan« müssten unter allen Umständen Wirkung thun, aber — was Dutzendmale mit Recht gesagt worden ist — sie würden nicht so tief ergreifen, wenn sie schon zuvor zu hören gewesen wären. In der Cmoll-Symphonie Beethoven's trägt zu dem hinreissenden Feuer des Finalsatzes nicht wenig bei, dass dort zum erstenmal Posaunen ertönen. Heutzutage lässt man in jedem grösseren Orchesterstück die Posaunen möglichst früh und oft kommen. Aehnliches wäre von anderen starkwirkenden Instrumenten, auch den nichtmetallenen, zu sagen. Das heutige Orchester hat sich das Aufsparen erschwert, weil es immer alle Instrumente in der Sparte hat, also für besondere Effecte nur eine Summation oder eine ungewohnte Combination übrig behält; überdies sind ihm die verschiedenen Tonwerkzeuge beinahe gleichwerthig geworden, wie ja auch die Unterscheidung zwischen »grossem« und »kleinem« Orchester längst vergessen ist. Mozart schrieb seine wundervolle Gmoll-Symphonie für ein Orchester, welches ausser den Streichinstrumenten und Fagotten nur zwei Oboen, eine Flöte und zwei Hörner enthält. Wie viele unter den modernen Componisten würden glauben, Clarinetten und Trompeten auch nur in einem Tonstück geringen Umfangs entbehren zu können? Ein Mozart freilich wusste gelegentlich jene kleine Schaar mit ihrem Contrabassgeschütz so gewaltig dreinfahren zu lassen, dass ich einmal während des letzten Satzes von einem Nachbar gefragt werden konnte, wo denn der Pauker sässe; er sehe ihn nicht und höre doch die Pauken.

Dass die befürwortete Sparsamkeit nur relativ, gegenüber der Verschwendung, verstanden sein soll, ist schon durch Erwähnung des Beethoven'schen Symphonie-Finale ausgesprochen. Zwischen Geizen und Verschwenden liegt der richtige Gebrauch verfügbarer Mittel. Die Frage ist immer: lässt sich ein musikalischer Gedanke nicht mit wenigen Instrumenten eben so gut oder vielleicht noch besser ausdrücken als mit vielen? Man wird nicht leugnen können, dass bisweilen ein Tonsetzer einen guten Gedanken zum Nachtheil desselben mit Blech panzert, nur weil der Metallklang das Ohr des weniger musikalischen Hörers besticht, während der gebildete den Panzer wegwünscht. Doch ungleich schlimmer als der zu pretiöse Vortrag eines Gedankens ist Mangel an Gedanken. Man könnte parodiren: »denn eben wo Gedanken fehlen, da stellt das Blech zur rechten Zeit sich ein,« — rechtzeitig freilich nur im Sinne einer letzten Hülfe aus der Noth. Die Versuche, banalen Phrasen den Schein von Kraft durch das Aufgebot der Blechbläser anzudichten, sind es vor Allem, gegen welche die Bezichtigung einer Anmaasslichkeit der Blechinstrumente sich

richtet. Unnöthiger Aufwand von vielem Metall in einer sonst ansprechenden Composition ist bedauerlich um des Componisten selbst willen; lügnerisches Renommiren mit Posaunen, Trompeten und Pauken ist erbärmlich, wenn nicht verächtlich. Ein an mustergiltigen Tonwerken erzogenes Ohr fühlt immer sehr bestimmt heraus, wo Blechklang innerlich gefordert, mindestens berechtigt ist, oder wo er nur blenden und Schwäche verdecken soll; Zeit und Mode ändern daran nichts. Bis zu Mendelssohn einschliesslich ist Blechverschwendung kaum zu verzeichnen. Mendelssohn wusste die Metallinstrumente, besonders die Trompeten, oft äusserst fein anzubringen, nimmt Hörner und Posaunen zwar manchmal reichlich, aber noch ohne Uebermaass. Vor ihm hatte Spohr gern zur Posaune gegriffen, indess fast immer mit Geschmack; Niemand wird z. B. bei dem Chor der Braminen und Bajaderen (»Lasst uns Bramah loben«) im ersten Act der »Jessonda« die sehr anhaltend und kräftig blasenden Posaunen bekritteln wollen, denn sie fügen sich ungezwungen der Instrumentation ein, geben ihr Glanz und entsprechen dem feierlichen Charakter des Chors. Geht man noch weiter zurück, so begegnen wir bei Haydn's »Jahreszeiten« im »Herbst« einer überströmenden Fülle des Horntons. Wer möchte auch nur einen einzigen Takt dieses lange dauernden, doch immer wechselnden Hörnergeschmetters missen? Dort gilt es eben, die frische Lust der Jagd zu schildern, und der Hörnerklang endet uns noch zu früh. Ebenso ist am Schluss der Mehul'schen Jagd-Ouvertüre das reichlich ausgesponnene Halali der Hörner höchst erfreulich; ich möchte nicht einmal tadeln, dass von manchen Dirigenten hier die Hörner doppelt besetzt werden, was ja auch Haydn im gleichen Falle verlangt hat. Es kommt also nicht auf die absolute Quantität der Metallklänge an, sondern darauf, dass die Quantität hinreichend motivirt sei. Meyerbeer, der eben so oft unterschätzte als überschätzte, der seinem grossen Talent nur dadurch geschadet hat, dass er den Anforderungen der Kunst und dem Geschmack der Menge zugleich Genüge thun wollte und deshalb — freilich auch zuweilen wegen Stockung im Erfinden — zwischen wirklich schönen Scenen arge Trivialitäten unbedenklich aufnahm, zeigt ein doppeltes Gesicht auch in der Blechverwendung. Seine Posaunen sind oft vortrefflich angebracht, wie zur Geisterbeschwörung im »Robert« oder zur Schwerterweihe in den »Hugenotten«. Andererseits wird man bei ihm nicht selten durch Trompeten- und Posaunenstösse förmlich überfallen, man weiss nicht woher und warum; ähnlich bei Halevy; in den ersten Opern Verdi's kommt es vor, dass zu den kurzen Accorden eines einfachen Recitativs drei Posaunen *ff* hineinkrachen. In dergleichen Fällen ist die Quantität gering genug, und doch kann man nur von rohem Missbrauch eines edlen Instruments sprechen. Im Hinblick auf solche Fälle zeigt sich wieder, dass, wenn Zwei das Nämliche thun, es nicht Dasselbe ist. Im »Fidelio« hat Beethoven zu dem Duett des Pizarro und Rocco ausser Hörnern und Trompeten auch Posaunen vorgezeichnet, gebraucht sie aber nur dreimal, je mit einem einzigen Accordschlag, das erstemal (*sfp*, blos Fagotte zur Seite) dort, wo der zitternde Rocco bei Nennung der Cisterne tief erschrickt, die beiden anderenmale (*ff*, nebst allen Blasinstrumenten) zu den Worten: »ein Stoss, und er verstummt«. Hier mag der Zuhörer wirklich erbeben, er hat guten Grund dazu.

Das letzte Beispiel kann daran erinnern, dass in Opernmusik nicht blos reinmusikalische, sondern zugleich dramatische Rücksichten auf die Frage nach der Zweckmässigkeit von Blechbenutzung Einfluss haben. In Kreutzer's »Nachtlager« nehmen sich zu Gabrielens erster Arie die discret blasenden Posaunen recht gut aus, nur erhält durch sie die Arie eine zu feierliche Färbung, welche die Klage um ein todtes Täubchen tragischer erscheinen lässt als nöthig.

Gewöhnlich denkt man bei den Blechinstrumenten zunächst an die ihnen inwohnende Kraft. Schwach geblasen erzielen sie eine andere, nicht weniger wichtige Wirkung. Der Unterschied zwischen *piano* und *forte* ist bei ihnen viel bedeutungsvoller als bei jedem andern Instrument, denn im *Piano* verzichten sie auf eine wesentliche Eigenschaft ihres Klanges, auf das S c h m e t t e r n. Eine leise tönende und eine ihre Stärke zeigende Posaune sind beinahe wie zwei verschiedene Instrumente anzusehen; ebenso bei der Trompete; ein schwach blasendes Horn nähert sich bei tiefen Tönen schon etwas dem Fagotklang. Ein Beispiel von eigenartigem Effect leiser Blechinstrumente kann aus »Fidelio« geholt werden, wo beim Aufgraben der Cisterne die langgehaltenen Accorde der Blasinstrumente (*pp*) das Schaurige hauptsächlich von den Posaunen und Hörnern empfangen. Wo man die schwachen Blechtöne mitbenutzt, können selbst in einem Tonstück leichteren Charakters alle Metallinstrumente auftreten, ohne als Ueberfüllung empfunden zu werden, wenn sie nur mit künstlerischem Gefühl vertheilt sind. Dies lehrt das reizende *Andante* in Schubert's C dur-Symphonie. Wie dort, neben der dominirenden Oboe, die verschiedenen Holzblasinstrumente vielfältig beschäftigt sind, immer in zierlichster Weise, so auch die Hörner, Trompeten und Posaunen, und wenn die letzteren hie und da ihre Accorde *piano* einlegen, in Abwechselung mit den Hornaccorden, so klingt das ungemein lieblich. In der Zeit unmittelbar vor Mozart wurde vom *Piano* des Blechs (wenn man die Hörner ausnimmt) wenig Gebrauch gemacht. Händel aber kannte die Wirkung schwacher Posaunen sehr wohl, wie der Trauermarsch im »Saul« bezeugt, auch der ursprüngliche Todtenmarsch zum »Samson«, den er später durch eine Neubearbeitung des erstgenannten ersetzte.

In der Händel-Bach'schen Zeit hatten die Blechinstrumente eine ganz andere Stellung als seit Gluck. Sie wurden gar nicht zum gewöhnlichen Orchester gerechnet, sondern wie ein vornehmer Luxus betrachtet, den man sich nur bei besonderen Anlässen erlauben durfte. Trompeten hat Händel zu Märschen und Chören, einigemal sogar zu Bravour-Arien, tüchtig in Anspruch genommen, und zwar in der Regel melodieführend mit Violinen und Oboen; selten erscheinen zwei Hörner (oder auch ein einziges), Posaunen noch seltener. Aber in der Oper »Julius Cäsar« bringt er v i e r Hörner (ohne Trompeten), zum Anfangs- und Schlusschore und zu einer sogenannten »Sinfonia« im letzten Act, nicht etwa als Füllung, sondern so selbständig, dass, wenn man neben ihnen in den beiden Chören ausser dem Bass die anderen Instrumente und die Singstimmen schweigen liesse, Melodie und Harmonie vollständig erhalten bleiben würden. Wir können uns durchaus keine Vorstellung mehr machen von der aufregenden Ueberraschung, welche bei der ersten Aufführung der Oper (1724) diese unerhörte Neuerung dem Publikum der Londoner Musik-Akademie bereitet haben muss, zumal im Anfangschor, da die vorangegangene Ouvertüre nur vom gewohnten Orchester (Streichinstrumente und Oboen) ausgeführt war. Vier Hörner sind jetzt das Gewöhnliche; Mozart hat in der Regel nur zwei, vier blos im »Idomeneo« einigemal, also in dem frühesten seiner grossen Werke; später genügten ihm überhaupt weniger Blasinstrumente. Zweimal stehen im »Idomeneo« neben den vier Hörnern noch zwei Trompeten, so im Schlusstheil des Finale zum zweiten Act. Dieses Finale, in welchem der Aufruhr der Natur und die Schreckensrufe geängstigter Menschen sich grauenvoll mischen, möge man sich näher ansehen, um zu erkennen, wie Mozart schon als Jüngling es verstand, Orchestereffecte zu schattiren und anwachsen zu lassen. Wo sich zu Anfang, unmittelbar nach dem Terzett, der Sturm erhebt, wirken in dem kurzen Einleitungssatze zum Chor vier Hörner, ohne Trompeten und Pauken: der Chor wird unterbrochen durch das grossartige begleitete Recitativ des Idomeneo, zwei Hörner schweigen, dafür treten zwei Trompeten und Pauken zu; und wenn der Chor wieder ein-

setzt ($\frac{12}{8}$), ertönen vier Hörner, zwei Trompeten und Pauken. (Von Holzblasinstrumenten sind im ganzen Finale ausser den selbstverständlichen Fagotten blos Flöten und Oboen verwendet, keine Clarinetten, nur im ersten Chorabschnitt auch eine Piccolo-Flöte.) Die Blechinstrumente sprechen erschütternd von der Furchtbarkeit der Scene. Und doch habe ich es erleben müssen, dass man ihnen, vom ersten Beginn des Sturmes an, Posaunen zugesellt hatte, welche nicht nur die angegebene schöne Gliederung verhüllen, sondern auch durch Anticipation die Wirkung der Orakelstelle im dritten Act schädigen mussten, wo drei Posaunen (mit zwei Hörnern, aber ohne irgend andere Instrumente) als einzigesmal in der Oper vorkommen. Wir berühren hier eine kapellmeisterliche Sünde, die nicht ernst genug zu verurtheilen ist. Der Kitzel, sich an Meisterwerken durch unbefugten Zusatz von Instrumenten, namentlich Blechinstrumenten, zu vergreifen, hat zwar schon ziemlich abgenommen; wenigstens ist mir nicht bekannt, dass in der Ouvertüre und dem ersten Finale des Don Juan noch Posaunen aufgetischt werden, was in früherer Zeit ganz gewöhnlich war; dagegen sind noch nicht aus allen Theaterpartituren jene Posaunen verschwunden, die man in den beiden Iphigenien Gluck's den Ouvertüren zugegeben hatte. Nicht hierher gehören natürlich die Posaunen und sonstigen Blasinstrumente in Mozart's Bearbeitung des »Messias«; man weiss, dass Mozart die Bearbeitung für die Oratorien-Aufführungen bei van Swieten geliefert hat und, da in dem benutzten Saale keine Orgel vorhanden war, diese annähernd zu ersetzen suchen musste; wirklicher Ersatz ist unmöglich, aber das Mögliche ist durch Mozart in schonender Weise geleistet worden. Ich kenne einen einzigen Fall, wo in einer Ueberarbeitung die Beiziehung von Posaunen mit dem erst später erkannten Willen des Componisten stimmt, nicht in den Einzelheiten der Verwendung, sondern nur in der Beiziehung überhaupt. Es existiren mehrere Bearbeitungen von Händel's »Israel in Egypten«, keine ohne Posaunen. Dass Händel selbst drei Posaunen verwendet hat, war, weil sie in den englischen Partiturausgaben fehlen, unbekannt, bis Chrysander sie in besonderen Stimmen dem Handexemplar Händel's beigeheftet fand und (1863) der Ausgabe der deutschen Händel-Gesellschaft einverleibte. Erstmals treten sie auf im dritten Chore »Er sprach das Wort«, wo sie den auf diese Textworte folgenden Accorden (welche früher, nur von Oboen und Fagotten ausgeführt, so dünn und mager klangen) Fülle und Nachdruck verleihen. Im Ganzen sind sie für neun der 21 Chöre benutzt; so zurückhaltend waren begreiflicherweise die Bearbeiter nicht, auch dachte keiner derselben daran, in dem Chore »Er schlug alle Erstgeburt Egyptens« die vernichtenden Schläge durch getrennte Posaunenstösse zu malen, wie Händel that.

Bei dieser Gelegenheit möge dem Wunsche nach Beseitigung eines verwandten, allerdings unschuldigeren Eingreifens Ausdruck gegeben werden. In der aus anderem Anlass schon erwähnten Scene des »Fidelio«, wo Rocco und Leonore das Grab graben, soll mit den Triolen des Basses ein Contrafagot gehen; Contrafagotte sind äusserst selten geworden, und so lässt man fast überall eine Contrabasstuba mitblasen. Das lautet aber ganz abscheulich, auch wenn der Bläser sich redlich um möglichstes *piano* bemüht; der mürrische, bärenbrummige und doch aufdringliche Ton des Blech-Ungeheuers kann einem empfindlichen Ohre die ganze Scene verderben. Wenn ein Contrafagot nun einmal nicht zu haben ist, wäre da nicht das Bessere, es bei dem in gleicher Stimmung stehenden Streichbass bewenden zu lassen? Es ginge dabei freilich eine Klangnuance verloren, aber dieser Verlust wäre dem unwillkommenen Gewinn einer ganz anderen, plumperen Nuance weit vorzuziehen, gegen welche Beethoven, wenn er könnte, sehr energisch protestiren würde. Einen gewöhnlichen Fagot mitlaufen zu lassen, hätte kein Bedenken, wenn die Bassstimme zugleich für Violoncell gälte; allein die Violoncelle wenden sich vom Contrabass ab, um sich den accordischen Triolen der anderen Geigen anzufügen, so dass man vermuthen muss, Beethoven habe die Triolenfiguren des Basses blos im 16-Fuss-Ton haben wollen, mit absichtlicher Ausschliessung der höheren Lage.

(Fortsetzung folgt.)

Moll und Dur
in der Natur, und in der Geschichte der neuern und neuesten Harmonielehre.

Mit besonderer Berücksichtigung der Systeme von Vallotti und Abt Vogler.

Von
Professor v. **Schafhäutl.**

(Fortsetzung.)

Robert Smith.

Indessen schon Vallotti unterschied zwischen Concordanz und Consonanz und zwischen Discordanz und Dissonanz. Der Begründer jedoch unseres neuesten Systems in Beziehung auf die Lehre von Dissonanzen war der Professor an der Universität Cambridge Robert Smith. In seinem tiefsinnigen Werke: Harmonics or the Philosophy of musical sounds 1749, erklärte er zuerst die Disharmonie zweier zugleich erklingenden, einander in Tonhöhe sehr nahe liegenden Töne durch die hervorgerufenen Schwebungen, deren sich übrigens die Orgelbauer beim Stimmen ihrer Orgeln bedienten und bedienen mussten, so lange Orgeln gestimmt wurden. Helmholtz fasste diese Erscheinungen auf und führte sie mit wissenschaftlicher Consequenz durch. Die Consonanz erklärt Helmholtz als einen Zusammenklang von musikalischen Tönen ohne merkliche Schwebungen; dagegen ist die Dissonanz ein Zusammenklang, der durch die entstehenden Schwebungen rauh und unangenehm gemacht wird.

Calegari.

Bereits in der Zeit Tartini's begann eine neue Betrachtungsweise consonirender Verhältnisse. Da man es nun nicht mehr blos mit consonirenden und dissonirenden Intervallen, sondern mit Dreiklängen, also Accorden zu thun hatte, so wurde man von selbst dahin geführt, diese Dreiklänge und Vierklänge als Ganzes und ihr Wesen als solches näher zu studiren. Man bemerkte bei eindringender Betrachtung sehr bald, dass die Accorde, die man als Sext-, Quartsext-, Quintsext-Accorde benannte etc., nur Permutationen des Dreiklanges, Vierklanges seien, und man kam im Sinne des Princips Tartini's, dessen harmonische Monaden sich auf die Einheit bezogen — sehr bald darauf, alle nur möglichen Verbindungen der Intervalle des Accordes auf die Einheit des Dreiklanges zurück zu führen. Der berühmte Kapellmeister Franz Anton Calegari führte zuerst um 1732 diese Permutationen der sämmtlichen möglichen Accorde aus und bezeichnete schon dazumal als Resultat seiner Untersuchungen die harmonischen Intervalle der 11, 12 bis 14.

Man nannte später diese musikalische Permutation einfach das »System der Umkehrungen«. Rameau bediente sich auch des Namens »Umkehrung, *Renversement*«; allein er blieb auf der Hälfte seines Weges stehen: denn er verbot die Umkehrung aller dissonirenden Accorde und suchte diese Inconsequenz durch eine neue Inconsequenz zu verbessern. Den Quintsextaccord *c, e, g, a* nahm er nicht mehr als eine Umkehrung des Septaccords *a, c, e, g* an. Ihm war *c, e, g* Dreiklang und er nannte deshalb das *a* oben *la Sixte ajoutée*.

2*

Rousseau selbst meint jedoch, dass dieser Accord der gewöhnliche Accord der grossen Sexte sei. »Ob die Sexte die *Sixte ajoutée* ist, erkenne man blos aus der Bewegung der Quinte und Sexte des Accordes. Löst sich die Quinte abwärts, so ist es der gewöhnliche Sext-Quintaccord; steigt aber die Sexte in die Höhe, so ist es die *Sixte ajoutée*.«

Vallotti.

Es war der Kapellmeister an der Basilika des heil. Antonius von Padua Franz Anton Vallotti, welcher das Falsche und Ungenügende in Rameau's und Tartini's Lehren nachwies und das erste, selbst der Entwicklung unserer neuesten Zeit Rechnung tragende System der modernen Musik schuf. Er war schon um 1725 der erste eigentliche Begründer des *Sistema dei rivolti*, des Umkehrungssystems, wie es heut zu Tage als selbstverständlich im Gebrauche ist.

Vallotti verlangte nur, dass man ihm drei Punkte zugebe:

1) dass er eine klingende Saite in die erforderlichen Theile theilen dürfe;
2) dass jeder Saite immer ein bestimmter Ton zugetheilt werde [er nimmt da *F* (*fa, ut*) als Grundton an];
3) dass die geraden Zahlen (in der That Rationen und Proportionen) sich verhalten, wie die Fractionen der harmonischen Reihe, das ist von 1, 2, 3, 4 die 1 : $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, und dass die rückwärts schreitenden (wie man heut zu Tage sagt, rückwärts gemessenen) durch gerade Zahlen gemessen werden, nämlich 4, 3, 2, 1. So sind ihm die ungeraden Zahlen, z. B. 9, 15, 27 die musikalischen Primzahlen. Die geraden Zahlen aber sind immer aus den ungeraden zusammengesetzt und müssen stets auf ihre Primzahl reducirt werden.

Nachdem er den innigen Zusammenhang der Schwingungen der Saiten mit ihren Längen, der den schwingenden Saiten entsprechenden Pendellängen, und den sie spannenden Gewichten gezeigt, entwickelt er aus den ersten drei Gliedern der sogenannten harmonischen Progression alle Wohlklänge der Octave.

Er machte auf den Irrthum aufmerksam, auf welchen die Annahme des sonst so hoch verdienten Rameau führen mussten; er wies darauf hin, dass es eine willkürliche Annahme Rameau's sei, aus den Aliquottheilen der schwingenden Saite blos $\frac{1}{3}$ und $\frac{1}{5}$ herauszuheben und die übrigen Aliquottheile zu ignoriren, die ebenso gut in der harmonischen Progression existiren, wie die für seinen speciellen Zweck ausgewählten. Er macht auf die gräuliche Kakophonie aufmerksam, die entstehen müsste, wenn man die harmonische Theilung der Saiten mit Rameau und unseren gegenwärtigen neuesten Theoretikern zugleich rückwärts führt. Eben so wenig könne nach Tartini's System der sogenannte dritte Ton als Princip der Harmonie angenommen werden. Dieser dritte Ton diene blos, um die Basis der Consonanzen anzugeben, welche aus der Abtheilung des consonirenden Accordes entstünden, die Quarte, die kleine Terz, die beiden Sexten aber nicht zur Basis gehörten. Rameau ist deshalb gezwungen anzuerkennen, dass die natürliche Harmonie sich nur im Duraccorde manifestire, der Mollaccord und mithin die weiche Tonart nur durch Kunst erzeugt werden könne. Vallotti entwickelt dagegen allein aus den ersten drei Gliedern der harmonischen Progression alle Theile des consonirenden Accordes und seiner Anwendung.

Wenn man mit den Extremen der Octave die zwei harmonischen und contraharmonischen Mittel vereint, so entsteht der eigentliche Mollaccord und die weiche Tonart. Wir haben schon gesehen, dass Rameau bei seiner Erklärung der Dissonanzen vollständig verunglückt ist. Die Dissonanzen machen auch unseren heutigen Theoretikern viel zu schaffen. Vallotti unterschied zuerst zwischen Dissonanzen und Discordanzen. Nachdem er die Wohlklänge der Octave aus den drei ersten Gliedern der harmonischen Progression entwickelt, zeigt er, dass durch drei verwandte geometrische Proportionen alle Dissonanzen hervorgebracht werden, indem er statt der einzigen Rameau'schen Dissonanz vier erhält, nämlich die 7, 9, 11 und 13.

Vallotti lehrt: Es giebt nur eine Harmonie, nämlich den Dreiklang, also über dem Grundtone die Terze, Quinte und zwar ohne Unterschied der Grösse der Terz und Quinte, der Dreiklang mag consonirend oder dissonirend sein. Alle noch so complicirten Accorde mit ihren Consonanzen und Dissonanzen müssen auf diesen Dreiklang oder Vierklang zurückgeführt werden können, und erst dann scheiden sich die consonirenden von den dissonirenden Intervallen, während Rameau nur den Perfectaccord anerkannte und aus seiner Umkehrung alle Dissonanzen ausschloss, die kleine Septime ausgenommen, die noch innerhalb des Bereiches der Octave lag. Dagegen erlaubt er dennoch, seine Secunde auch als None, seine Quinte als Undecime zu bezeichnen; allein seine Septime, bei welcher er allein die Umkehrung erlaubt, müsste dann die Decime-Quart heissen. Vallotti nennt die sogenannte reine Quarte ein melodisches Intervall, während sie harmonisch die eigentlich Dreizehnte ist. Vallotti ist vollkommen im Rechte; denn selbst in der Melodie beweist sich die reine Quarte immer als ein künstliches Intervall, und bei der geringsten Unachtsamkeit oder Ueberraschung des Sängers macht sich die Dreizehnte statt der Vierten auch in der Wirkung der Melodie geltend.

Es ist merkwürdig, wie wenig dieser grosse musikalische Theoretiker und Componist der musikalischen Welt bekannt ist. Alle unsere musikalischen Lexika wissen nichts weiter zu sagen, als dass er einer der grössten Orgelspieler Italiens war und bedeutende theoretische Kenntnisse besass. Der Grund mag wohl darin liegen, dass er keine seiner zahlreichen Compositionen veröffentlichte, als Theoretiker nur seiner nächsten gelehrten Umgebung bekannt war und erst durch unausgesetztes Drängen von allen Seiten bewogen werden konnte, das Wesen seiner musikalischen Theorie leider erst ein Jahr vor seinem Tode drucken zu lassen. Er starb, wie schon bemerkt, ehe er den zweiten Theil seines tief gedachten Werkes: »Della scienza teorica e pratica della moderna musica 1779« veröffentlichen konnte. In diesem ersten Theile behandelte er, wie er selbst sagt, die Musik wissenschaftlich. Im zweiten Buche wollte er die praktischen Elemente der Musik behandeln; das dritte sollte die Regeln des Contrapunktes und der Composition überhaupt enthalten; das vierte eine rationelle Methode des Satzes der Begleitungsstimmen entwickeln. Allein Vallotti starb 83 Jahre alt, ein Jahr nach Erscheinen des ersten Buches in Vicenza.

In Deutschland ist, so viel ich weiss, erst durch Ett's Vermittlung nur eine kurze Composition von Vallotti bei Schott in Mainz gedruckt worden: *Responsoria in Coena Domini*. Vallotti theilte sich blos im Umgange Eingeweihten mit, nahm nie einen Schüler an, ausgenommen in seinen letzten Jahren den Abt Vogler, durch welchen ein Theil seines Systems in Deutschland oder in der Welt bekannt wurde, das aber in seinem gedrungenen Vortrage aphoristisch blieb, den Leser manche Verbindungsglieder selbst zu finden zumuthete, für die Musiker gewöhnlichen Schlages mehr als ein Räthsel erschien, von dem gewandteren Denker aber bei Seite gelegt oder bekämpft wurde, zum Theil aus der schwer zu überwindenden Anhänglichkeit gereifter Personen an das alte Geleise, das ihnen von Jugend auf in die Seele geprägt war, zum Theil aus Widerwillen gegen den auch in dem gewöhnlichen Leben originellen stets in einer Idealwelt lebenden, rücksichtslos vorwärts schreitenden Vogler, von dem selbst Schumann gesteht: es scheine ihm, »den Mann habe seine Zeit nicht so gewürdigt, wie er es verdiente«.

Rameau's System machte in Frankreich, England und

Deutschland grosses Aufsehen. Indessen setzten seiner weiteren Verbreitung die Anhänger der mittelalterlichen Scala, des Fux'schen *Gradus ad Parnassum* mit seiner arithmetischen und harmonischen Theilung der Octave den grössten Widerstand entgegen. Dem Einflusse des italienischen Systems konnte man sich indessen mit der Zeit doch nicht ganz verschliessen. So fügte man sich endlich doch in den Gedanken an die Umwendung der Accorde, an das *sistema dei rivolti*, nämlich nach und nach, aber nur sehr vorsichtig, die Grenzen der Rameau'schen Octave nicht gern überschreitend.

Kirnberger.

Auch Kirnberger, die damalige einzige gefürchtete Autorität in Norddeutschland, konnte natürlich nicht unberührt bleiben von Rameau's System, das die musikalisch theoretische Welt in Bewegung setzte. Allein auch er konnte sich aus seinem alten System nie ganz herauswickeln, es war ein vollkommenes Missverstehen des Rameau'schen sogenannten Grundbasses. Dass in dem Quintsextaccorde *c, e, g, a* das *A* der Fundamentalbass sei, wollte er zur Noth gelten lassen, dass aber in dem Terz-Quint-Sext-Accorde *H, d, f, a* nicht das *H* selbst der Grundbass sei, sondern das *G*, das verfocht er mit aller Macht, trotzdem dass bei dem Accorde *G, H, d, f, a* das *a* die None ist und seiner Lehre geradezu entgegen ohne alle Vorbereitung eintritt.

Marpurg.

Der einzige damalige Theoretiker, der das Rameau'sche Princip ganz erfasste, als das vernünftigste erklärte und sich immer mehr und mehr in das Wesen desselben hinein arbeitete, war der berühmte Friedrich Wilhelm Marpurg. Allein auch er hatte mit den alten Theoretikern und selbst mit Kirnberger unausgesetzt zu kämpfen.

Vogler. Martini. Vallotti.

Das Rameau'sche System selbst kam nie zum eigentlichen Durchbruch und war im Süden von Deutschland beinahe unbekannt. Das Häufen der einander widersprechendsten Grundsätze, in welche sich die melodische Intervalllehre mit der immer mehr an Ausbreitung gewinnenden Lehre von der Harmonie verwickelte, wurde mehr und mehr fühlbar. Die Lehre, dass die Secunde und die None Dissonanzen seien, dass die None dem Gesetze aller Dissonanzen folge, sich abwärts auflösen muss, dass aber bei der Secunde, obwohl eine der kräftigsten Dissonanzen, die Secunde sich nicht, die Prime dagegen sich abwärts lösen müsse — das waren Dinge, die, wie schon bemerkt, den tief denkenden jungen Vogler, den der damalige Kurfürst von der Pfalz, Karl Theodor, unter seinen Schutz genommen, nach Italien trieben, um sich da rationellere Grundsätze der Harmonielehre zu holen, als die in seinem Vaterlande gang und gäbe waren. Sein Fürst empfahl ihn natürlich dem Pater Martini. Vogler war jedoch wie aus den Wolken gefallen, als ihm der berühmteste aller musikalischen Schriftsteller erklärte: »Wir haben kein anderes System als das eures Fux.«

Vogler kannte den *Gradus ad Parnassum* recht gut; aber er verlangte von Pater Martini mehr zu wissen, als im *Gradus ad Parnassum* steht, und setzte deshalb seinen gutmüthigen Lehrer, der immer zur Geduld ermahnte, wie seinen ersten Lehrer im Generalbasse, nicht selten in Verlegenheit. Martini war als die gelehrteste musikalische Autorität in der musikalischen Welt bekannt — seine Compositionen hingegen sind schulgerecht, gelehrt, aber ohne eigentliches höheres Leben. Vogler befand sich nicht wohl unter dem Fittig seines gelehrten Lehrers, der in seiner berühmten Compositionslehre: »Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrapunto« als ersten Grundsatz aufstellte, es sei fehlerhaft

e *cis* *e*
c *e* *c*

zu setzen.

Vogler machte Ausflüge nach Venedig und zuletzt nach Rom, wo er überall als Clavier- und Orgelspieler Aufsehen erregte. Er ging nach Venedig, um Naumann und Hasse kennen zu lernen, die ihm mit väterlicher Freundschaft entgegen kamen und den begeisterten Schüler in die Feinheiten der höheren Gesangscomposition, namentlich des Recitatives, einweihten. Hasse verschaffte seinem jungen Freunde Zutritt in den musikalischen Zirkel des Grafen Taxis, in dessen Hause der junge Künstler sogleich sehr freundlich aufgenommen wurde.

Der Graf Taxis war ein Schüler Tartini's und machte seinen jungen Freund, dem der Unterricht Martini's nicht genügen wollte, auf den Pater Vallotti aufmerksam, der in Padua als der grösste Orgelspieler und tiefsinnigste Theoretiker und als ein ebenso geistreicher, seiner Zeit voraus geeilter Compositeur bekannt war. Mit einem Empfehlungsschreiben von Graf Taxis wanderte Vogler 1773 nach Padua. Vallotti, der sich nie mit einem Schüler beschäftigen wollte, fand bald in dem jungen feurigen Deutschen einen Zögling vor, wie er ihn wünschte, unermüdlich forschend nach Grund und Ursache jeder Erscheinung im Gebiete der Tonwelt, hinreichend mit Mathematik vertraut, um Vallotti's tiefe, canonische Begründungen zu verstehen und verstehen zu lernen; und gerade das, was den Pater Martini an seinem Schüler abschreckte, war ein Punkt der Anziehung für Vallotti. Daher war es natürlich, dass sich Vogler von seinem Lehrer Martini unabhängig zu machen und unter die Leitung Vallotti's zu stellen wünschte. Allein Vogler fürchtete die Ungnade seines fürstlichen Beschützers. In diesem Dilemma war Vogler einstweilen nach Rom gereist und hatte sich dem kurpfalz-bayrischen Gesandten vorgestellt. Der Gesandte, Cardinal und römischer Baron Thomas Antici, Marquis von Brescia, gewann den jungen Künstler rasch lieb, stellte ihn dem Papst Pius V. vor, der, von dem Clavier- und Orgelspiel des jungen Deutschen hingerissen, ihn zum apostolischen Protonotarius und zuletzt zum Ritter vom goldenen Sporn ernannte. Vogler wurde natürlich mit den hervorragendsten musikalischen römischen Persönlichkeiten rasch vertraut. Er hielt sich vorzüglich in dem gastlichen Hause des pensionirten kursächsischen Contraltisten Domenico Annibali auf und entzückte da in den Abendgesellschaften durch sein Clavierspiel auf einem prächtigen Clavecin, das Hasse nach Rom geschickt hatte. Dass die bekannte Arkadische Gesellschaft den jungen Deutschen zu ihrem Mitgliede erwählte, braucht kaum erwähnt zu werden.

Glücklicherweise machte gerade sein Kurfürst, Karl Theodor, unter dem Namen eines Grafen von Veldenz, eine Reise durch Italien nach Rom, wo er am 28. November 1774 im Hotel seines obengenannten Gesandten abstieg und sogleich von dem grossen Eindrucke hörte, den sein Schützling in Rom erregte. Der Kurfürst war mit dem Wechsel Vogler's zuletzt einverstanden und unterstützte denselben auch in Rom fürstlich.

Unter den Persönlichkeiten, welche Vogler in Rom am ersten angezogen, war der damals in Italien durch ein ganzes Jahrzehnt vergötterte Böhme Joseph Misliweczek, von den Italienern natürlich Venatorini genannt, der schon durch seine zweite Oper »Bellerofonte«, zur Geburtsfeier des Königs von Neapel componirt, ein unbeschreibliches Furore erregte. Neben seinen vielen Schülern nahm er sich vorzüglich unseres Vogler an und machte ihn mit den Geheimnissen des damals blühenden brillanten Opernstils vertraut.

Der Kurfürst nahm bei seiner Abreise seinen Schützling über Florenz, Bologna, Ferrara, Venedig nach Padua. In Bologna sagte Pater Martini dem Kurfürsten, sein Schüler sei ein

vortrefflicher Musiker, nur müsste er »älter und ruhiger werden«. In Bologna stellte Vogler seinem Herrn den berühmten Vallotti vor, der über seinen jungen Schüler entzückt ausrief: »Hoheit, das ist ein ausserordentlicher Mensch«. Das war hinreichend, um im Kurfürsten den Entschluss zur Reife zu bringen, seinen Schützling ganz der Leitung des Pater Vallotti zu überlassen.

Vor seiner Rückkehr nach Mannheim führte Vogler zu Venedig, von dem Grafen Taxis eingeladen, sein *Miserere* für die Fastenzeit, das er Pius VI. gewidmet, dessen erster Satz in C-dur beginnt, mit ausserordentlichem Beifall auf. Der 75jährige Hasse, der seinem jungen Freunde immer die Lehre gegeben hatte, »che la Musica sia chiara, non confusa, mà sublime e non popolare«, sprach seinen vollsten Beifall über diese Composition aus, in welcher sich Vogler bereits als trefflicher Harmoniker aus Vallotti's Schule beweist. Harmonie und Modulationen, an die man bisher nicht dachte, gaben dieser noch gedruckt vorhandenen Composition einen eigenthümlichen Reiz.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Gabriel Fauré. Sonate pour Piano et Violon. Op. 13. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. M. 7,50.

Der Sonate ist vor allem nachzurühmen, dass sie guten äussern Fluss besitzt. Glatte, elegante Arbeit, die aber nach der modulatorischen Seite hin des Guten oft zu viel thut. Der Inhalt ist mehr breit als tief zu nennen, bringt aber mancherlei Interessantes zum Vorschein. Zuweilen klingts allerdings auch, ziemlich forcirt, wenigstens kommen Stellen vor, die einem unwillkürlich den Ausruf: sonderbar! entlocken. So recht innerlich erwärmen konnte uns die Musik nicht und wir glauben nicht, dass das nur an uns lag. Der erste Satz (*Allegro vivace* $^4/_4$ A-dur) ist wohl der am wenigsten reizvolle, die Themen sind nicht gewichtig genug, und die vielen Synkopen ermüden auf die Länge. Im zweiten ziemlich gedehnten Satze (*Andante* $^9/_8$ D moll-D dur) spielen die Synkopen wieder eine nicht unbedeutende Rolle. Der melodische Theil kann wohl interessiren; die kleinen Sätzchen spinnen sich nur zu oft bindfadenartig fort, um eine intensive Wirkung hervorbringen zu können. Auf breite Melodiebildung verzichtet der Verfasser. Wen das nicht genirt, der kann an dem Satze schon Gefallen finden. Der dritte Satz, (*Allegro vivace,* $^2/_8$ und $^3/_4$, A-dur) das Scherzo, hat etwas Originelles in seinem Rhythmus und ganzen Auftreten. Der Anfang mit seinen dreitaktigen Perioden klingt frisch und keck. Das im $^3/_4$-Takt stehende Trio bildet einen wirksamen Gegensatz zu dem Vorhergehenden. Der Satz hat uns recht wohl gefallen. Der letzte Satz (*Allegro quasi presto* $^6/_8$ A-dur) beginnt ansprechend und mit Eleganz. Dann geht's aber ohne Rast und Ruh weiter, bis ans Ende hat jeder Takt seine ausgeschriebenen sechs Achtel aufzuweisen. Dieses allzu gleichmässig ruhelose Wesen des Satzes beeinträchtigt seine Wirkung erheblich. Der Werk verlangt tüchtige Spieler, wenn es einigermaassen zur Geltung kommen soll.

A. Ehrhardt. Drei Fantasiestücke für Violine und Pianoforte. Op. 8. Preis M. 2,50.

—— **Leichte Fantasiestücke** für Clavier und Cello (oder Violine). Op. 20. Einzelausgabe 7 Nummern, Preis à 1 M.

Hamburg, G. W. Niemeyer.

Was die drei Fantasiestücke betrifft, so werden mit uns auch Andere dieselben recht annehmbar finden. Gewandt gestaltet nach innen und aussen, nicht zu lang, dabei leidlich melodiös, werden schon vorgerücktere Violin- und Clavierspieler, die solide Hausmusik lieben und sich zugleich im Zusammenspiel vervollkommnen wollen, dieselben sich gewiss gern zu eigen machen. Diesen seien sie also empfohlen.

Mehr für Anfänger bestimmt sind die Fantasiestücke Op. 20, sieben an der Zahl, einzeln erschienen. Jungen Violoncell- und Clavierspielern verdienen sie angelegentlich empfohlen zu werden. Sie spielen sich leicht, haben eine solide Factur und bieten in kleinen Rahmen gute Musik. Was will man mehr! Von jener hässlichen Trivialität, die man so oft bei Sachen dieser Gattung findet, hat sich der Verfasser fern gehalten. Hätten wir etwas zu wünschen, so wäre es, dass er eindringlich melodisches Element hie und da ein wenig mehr zum Ausdruck gebracht hätte. Doch das ist ein rein subjectiver Wunsch, der einen Vorwurf nicht begründen soll. Wir wünschen den Stücken Verbreitung. Wie kann man aber nur das Titelblatt in so geschmackloser, das Auge förmlich beleidigender Weise coloriren?

Emil Krause. Kurze Clavierstücke. Op. 35. Heft 1. (3 Stücke.) Pr. M. 0,75. Hamburg, G. W. Niemeyer.

Vom Tisch fallende Brosamen für Leute, die nicht Zeit haben, sich ordentlich zu Tisch zu setzen, sondern in aller Geschwindigkeit nur ein gutes Krümchen zu sich zu nehmen beabsichtigen — am Clavier.

A. Conradi. Sinfonie (A-moll) für Orchester. Nr. 4 der nachgelassenen Werke. Arrangement für Pianoforte zu vier Händen von **F. Brissler.** Pr. 10 M. Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

Ein Werk in leicht gefälligem Stile, natürlich und fliessend geschrieben. Wir unsererseits haben gegen das Hervorziehen desselben nichts zu erinnern, aber es mag uns gestattet sein, den Wunsch auszudrücken, dass man bei Veröffentlichung nachgelassener Werke von nicht gerade bedeutenden Componisten sich einige Reserve auferlegen möchte. Pietät und Freundschaft allein dürfen hier nicht maassgebend sein, man hat auch zu erwägen, ob mit der Veröffentlichung der Kunst ein Dienst geleistet wird. Ist das nachweislich nicht der Fall, dann thut man besser, solche Sachen ruhen zu lassen und dafür lieber tüchtige lebende Componisten zu unterstützen. Mit unsern Meistern verhält sichs ganz anders. Von ihnen wollen wir eben Alles haben, auch Unbedeutendes von ihnen interessirt und ist häufig geeignet, über ihr Wirken und Schaffen weiter zu orientiren. Was nun vorliegende Symphonie betrifft, so kann man schwerlich sagen, dass mit Herausgabe derselben der Kunst ein Dienst geleistet worden sei. Wir bezweifeln aber nicht, dass sie für Clavierspieler, die gefällige Sachen dieser Art lieben, eine willkommene Gabe sein wird, um so mehr, als Herr Brissler ihnen Alles geschickt zurecht gemacht hat.

Frdk.

Berichte.

Hamburg, 6. Januar.

Das diesjährige fünfte Philharmonische Concert, welches am 4. Januar stattfand, gestaltete sich besonders einheitlich und anziehend durch die Mitwirkung von Herrn und Frau Dr. Joachim. Ihr Antheil war ein so bedeutender, dass man diese Aufführung wohl das Joachim-Concert nennen könnte. Die beiden ersten Nummern waren Compositionen von Joachim, welche noch nicht gedruckt sind

und für uns völlig neu waren. Die erste, ein Orchesterstück, hat der Componist als »elegische Ouvertüre« bezeichnet und damit den Charakter hinlänglich angedeutet. Das Wort »elegisch«, als aus dem poetischen Gebiete entlehnt, hat zwar mit allen übertragenen Ausdrücken dieses gemein, dass seiner ursprünglichen Bedeutung nicht völlig Genüge geschehen kann, weshalb man auch hier vielleicht anstossen und bei den kräftig sich aufschwingenden Stellen fragen wird, ob diese noch elegisch seien. Aber man muss nicht vergessen, was ein solcher Titel bei einem Musikstücke vernünftigerweise nur sagen kann; die kräftigen Aufgänge sinken immer wieder in's Weiche herab, der Charakter einer musikalischen Elegie ist vom Componisten vollständig gewahrt. Es ist ein feines und schon bei ein- oder zweimaligem Hören leicht durchsichtiges, melodiöses Musikstück. Die zweite Nummer bildete die Scene der Marfa aus Schiller's Demetrius, von Joachim für Mezzo-Sopran mit Orchesterbegleitung componirt und von Frau Joachim unübertrefflich gesungen. Ob diese wirklich sehr musikalische Scene schon früher componirt ist, wissen wir nicht zu sagen; jedenfalls ist es bisher Keinem gelungen, sie so in Musik zu setzen, dass sie dadurch gleichsam musikalisches Bürgerrecht erhielt. Aber Joachim ist dieses jetzt gelungen; er hat den Worten Schiller's Töne verliehen, die im Recitativ ebenso ausdrucksvoll und dramatisch lebendig wie in der Schlussarie (die bei den Worten »Du ew'ge Sonne« beginnt) melodiereich sind. Die begleitenden Instrumente fügen sich so schön zu dem Gesungenen, dass sie an einigen Stellen der Arie wie mehrstimmiger Gesang klingen. Bei seiner populären Haltung wird dieses Stück sich nur um so schneller verbreiten. Frau Joachim erfreute uns dann noch durch den Vortrag der acht Gesänge »Frauen-Liebe und Leben« von Schumann, die sie wahrscheinlich auf ausdrücklichen Wunsch sämmtlich sang. Wir möchten aber doch unsere philharmonischen Concertgeber daran erinnern, dass nur Nr. 4 bis 5 dieser Lieder für den Concertsaal sich eignen, und dass, wenn der Rest der Hausmusik überlassen wird, die Sängerin im Concert ihren Zuhörern einen noch grösseren Reichthum musikalischer Ausdrucksweisen vorführen kann. Serien und Reihenfolgen mag man componiren, nur nicht im Concert vortragen. Herr Joachim spielte ein schönes Concert von Viotti in A-moll und beschloss den ersten Theil dieser genussreichen Aufführung mit dem Andante und Allegro aus der Bach'schen C dur-Sonate. Hierauf folgte die A dur-Symphonie von Beethoven.

Nachrichten und Bemerkungen.

* **Hamburg.** Unsere Oper entwickelt eine sehr rege Thätigkeit. Nachdem wir vor einigen Monaten v. Holstein's »Hochländer« als neues Werk erhielten (bis jetzt in fünf Aufführungen, folgte am 4. Januar ein zweites in einer Oper von Hofmann, welche »Armin« oder Hermann den Cheruskerfürsten behandelt. Das Stück machte einen so günstigen Eindruck, dass wohl noch mehr darüber zu sagen ist. Einstweilen möge hier der Bericht des Kritikers im »Hamburgischen Correspondenten« folgen. — »Dass die Oper ‚Armin' von Felix Dahn und Heinrich Hofmann die erste künstlerische That war, welche die Direction im Jahre 1878 vollbrachte, dessen ersten Theaterabend sie mit der ersten hiesigen Aufführung jenes neuen Werkes auszeichnete, ist ein so sehr kennzeichnender Nebenumstand, dass derselbe allein schon genügen würde, dieses Werk der Erinnerung einzuprägen. Allein solcher äusserlichen Hülfen bedarf es nicht. Auch ohne diese wird man es nicht vergessen, dass Hofmann's ‚Armin' bei der ersten Aufführung in Hamburg sogleich einen glänzenden Triumph davongetragen, einen vollständigen Sieg, wie der Held der Oper, doch mit dem Unterschiede, dass dieser seinen Erfolg durch Täuschungen erreicht, welche die zu Ueberwindenden und endlich total Ueberwundenen in den Sumpf locken. Die Gegenwart ist auf allen Gebieten und leider auch auf dem der schönen Kunst nur allzu erfinderisch in dem gewandten Arrangement blendender Täuschungsmittel, vermöge deren Objecte von geringem oder gar keinem realen Werth zu einem übersteigerten Cours emporgeschraubt werden. Heinrich Hofmann gehört nun keineswegs zu solchen Speculanten, die derartige augenblickliche, schnell vorübergehende Erfolge zu gewinnen sich begnügen. Hofmann hat in diesem seinem ersten in die Oeffentlichkeit gedrungenen musikalischen Bühnenwerk fast durchgehends der unseren Opern-Componisten gefährlichen Versuchung widerstanden, mehr scheinen zu wollen, als er ist, mehr geben zu wollen, als er zu eigen besitzt. Gelegentlich konnte man während der Aufführung sogar sich zu der Annahme geneigt fühlen, als sei in dem Schachte der schöpferischen Kraft des noch jugendlichen, kaum 30jährigen Musikers weit mehr ureigenes edles Metall verborgen, als in dieser Oper ans Licht gefördert worden ist. In der Behandlungsweise der Solopartien, vorzugsweise wo die beiden weiblichen Charaktere, Thusnelda und Fulvia, ihr Liebesgefühl in rascheren Schwingungen austönen lassen, hat Hofmann sich bei berühmten Vorgängern erkundigt, wie so Etwas sich auf der Bühne am besten und am wirksamsten machen lassen möchte. Seine Ausdrucksweise solcher lyrischen Intermezzi macht zuweilen Anleihen bei einer melodisch-harmonischen Phraseologie, die in der nachwagnerischen Oper erotische Empfindungen vergegenwärtigen, solche bedeuten soll, von ihrem Wesen aber nicht viel mehr enthält als äusserliche Reflexe, die dasselbe auf das Vorstellungsvermögen ausstrahlt. Solche Bezugnahme auf die Hofetiquette der modernen Oper macht sich in den Momenten besonders bemerkbar, wo der Autor sich loszulösen sucht von seinem stark ausgeprägten Sinn für die schönen Formen des wohlconditionirten Satzbaus, der sich innerhalb einer bestimmten Tonart thematisch abrundet, Anfang und Ende, Kopf und Fuss hat. Die geschlossenen Sätze dieser Art, besonders die Liedsätze, welche ohne einen klargeformten, motivisch durchgeführten prägnanten Gedanken nicht existiren können, sind, so viel deren Hofmann's Oper enthält, unzweifelhafte Beweise seiner reichen und fruchtbaren wie selbständigen Erfindungskraft, unterstützt von echt musikalischem Formsinn und einer edeln, aufs Ideale gerichteten und deshalb einfachen musikalischen Innerlichkeit. Die Lieder des Numonius Vala (‚Ueber all Germanen-Land'), des Katwald (‚Thor stand am Mitternacht-Ende der Welt'), des Armin und der Thusnelda (‚Gefangen von Menschen die Schwänin lag') sind Proben der Schöpferkraft, wie man heute nicht viele von gleicher Bedeutung denselben zur Seite zu stellen findet. Was diese Stücke und zahlreiche andere vorzugsweise auszeichnet, sie wirksam und anziehend macht, das ist ein eigenartiger Zug ungekünstelter und hochpoetischer Volksthümlichkeit, das Wahrzeichen eines schöpferischen Talentes von Gottes Gnaden. Mehr noch als in den Sologesängen, äussert sich die gestaltende Kraft überall in den grossen Formen des Chores und massenhaften Ensembles. Hierin besitzt Hofmann seine vornehmlichste Stärke. Wie in seinem angestammten Elemente bewegt er sich in der Erfindung packender Chorwirkungen mit Freiheit und, wie es scheint, auch mit natürlicher Vorneigung. Felix Dahn, sein Librettist, hat reichliche Anregungen zur Bethätigung dieser Seite des gross angelegten Talentes dargeboten, welches Hofmann bereits als Verfasser einer ‚Frithjof-Symphonie« und anderer Orchesterwerke entfaltete. Die Orchesterbehandlung in der Oper ‚Armin' bekundet daher auch überall den vertrauten Verkehr des Verfassers mit diesem vielgliedrigen Organ musikalischen Ausdrucks. Jedes Instrument erhält sein Recht; keinem wird Etwas zugemuthet, was seiner natürlichen Leistungsfähigkeit Gewalt anthun könnte. Deshalb fehlt es nirgendwo an ausgiebigem und schönem Klang.

(Schluss folgt.)



ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.
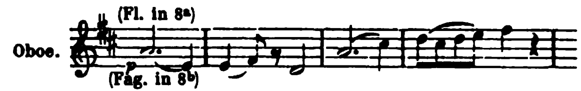
Leipzig, 16. Januar 1878. **Nr. 3.** XIII. Jahrgang.

Das Blech in der Musik.

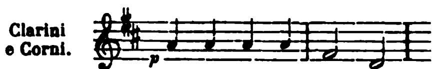
(Fortsetzung.)

Bisher ist einer an Trompete und Horn erfolgten Wandlung noch nicht gedacht worden, welche für den Wirkungskreis dieser Instrumente innerhalb der Orchestermusik grosse Bedeutung erlangt hat. Bekanntlich geben beide Instrumente nach der ursprünglichen Form erst in der dritten Octave ihres Tonumfangs eine regelmässige Scala, weiter unten nur Tonstufen die durch Intervalle getrennt sind; zwischen die »Naturtöne« lassen sich künstlich (durch »Stopfen«) noch einzelne andere Töne einfügen, welche aber dumpfer, gleichsam gequetscht, klingen und darum selten gebraucht wurden. Jetzt sind vollkommenere Instrumente (Ventilhörner, Pistontrompeten) üblich, denen die lückenlose chromatische Tonleiter zu Gebote steht, wie sie die Posaune (vermöge des »Auszugs«) von jeher besessen hat. Dass diese neueren Instrumente an kräftiger Frische des Tons eingebüsst haben, mag hier beiseite bleiben, obgleich gewissenhafte Kapelldirectoren da, wo in einer älteren Composition auf den schmetternden Klang der Naturtöne Werth zu legen ist, Naturtrompeten nehmen lassen. Wichtiger für den gegenwärtigen Zweck ist, dass, abgesehen vom Klang, die Vervollkommnung der genannten Instrumente den specifischen Charakter derselben verwischt hat in Hinsicht der Setzweise. Ich will zuerst vom Horn sprechen; was dabei zu sagen ist, gilt zum Theil auch für die Trompete. Gerade darum, weil die Hörner sich auf ein beschränktes Gebiet angewiesen sahen, war ihr Auftreten charakteristisch; es gestaltete sich ein bestimmter Hornsatz, der schon aus einem Clavierauszug leicht erkennbar ist und seinen eigenen Reiz hat. Heute können die Hörner Alles blasen, und darum lässt man sie auch Alles blasen. Aber Eines schickt sich nicht für Alle. Die Oboe kann auch Alles blasen; folgt daraus, dass man sie für ein indifferentes Instrument zu halten habe, welches sich zu jeder beliebigen Melodie gleichgut eigne? Ueberdies wird die Signatur der Instrumente nicht immer durch die Klangfarbe allein bestimmt, bei manchen hat die Art ihres Eingreifens gewissermaassen eine historische Berechtigung, welche eben in der ursprünglichen Leistungsfähigkeit wurzelt, so bei Trompeten und Pauken. Meyerbeer fordert einmal im »Robert« vier Pauken, denen er eine simple Marschmelodie übergiebt; dies ist pikant; wer's zugleich schön findet, dem bleibe es unbenommen. Ein Glück, dass der Orchesterraum eine grössere Zahl von Pauken nicht fassen kann, sonst möchte ein nach Neuem lüsterner Musikus auf den Einfall gerathen, in's Orchester einen Nachfolger des im vorigen Jahrhundert angestaunten Paukenvirtuosen Roth einzuführen, welchen wir aus Abbildungen kennen, wie er die ganze Paukenscala rings um sich hat und diesem Kreise ohne Zweifel die anmuthigsten Weisen entlockt. Ich höre sagen: grell übertrieben! Nun ja; aber genau besehen bilden die flötenden Hörner doch nur die oberste Sprosse einer Leiter, welche vom Pauker Roth über die Virtuosen auf dem Zinken, der Posaune, dem Fagot, der Piccoloflöte, über den Contrabasskünstler Hindle und die Concertgeber mit Guitarre oder Zither empor führt; und dass auf dieser Leiter auch ein Schritt rückwärts möglich ist, beweist Bottesini. Solche Illustrationen zu dem Goethe'schen Spruch sind nur dem Grade nach verschieden, nicht im Princip. Ein den eigentlichen Horncharakter verleugnendes Ventilhorn vertritt allerdings den bei weitem mildesten Grad; auch soll keineswegs in Abrede gestellt werden, dass eine schmiegsame, sanft schmeichelnde Hornstelle sehr schön sein kann, nur die anhaltende Einflechtung erweichter Hörner in die Instrumentation wird, als Gefühlsschwelgerei oder auch als einfache Geschmacklosigkeit, unangenehm. Die Ventile, wo sie zur Erzielung melodiöser Biegsamkeit gebraucht werden, verwandeln das Horn aus einem männlichen Instrument in ein weibliches; dass ein Ventilhorn sich zuweilen wie zornig gebehrden muss, stört den Vergleich nicht, es giebt auch knurrende Weiber. Nun ist es recht gut, wenn Mann und Weib sich vertragen, aber der Mann soll Herr im Hause bleiben, das Beugen unter den weiblichen Pantoffel steht ihm selbst in der Musik nicht an. — Die Trompeten haben durch den zur Vervollständigung der Scala nothwendigen Umbau in der Klangfarbe mehr verloren als das Horn, dafür steht es bei ihnen hinsichtlich der Setzweise besser; man lässt ihnen, ungeachtet der Pistons, immer noch gern den alten Trompetensatz, wahrscheinlich weil die Tonsetzer fühlen, dass melodiöse Figuren in der Mittellage zu stark an Reitermusik erinnern. Eigentlich gilt aber das Gesagte nur für deutsche Componisten, französische bezeugen oft eine kindliche Freude an Trompetengetändel, vielleicht gerade wegen eines soldatenspielerischen Beischmacks. Die Pistontrompete ist uns willkommen, wenn bei einer Bach'schen oder Händel'schen Composition eine Höhe erreicht werden soll, welche den Naturtrompeten der neueren Zeit nicht mehr zugänglich ist. Indess kann eine geschmackvolle Behandlung der Mitteltöne unter Umständen doch auch einen edlen Effect hervorbringen. Meyerbeer, welcher in einer bekannten Stelle des »Robert« Pistontrompeten zuerst dem Opernorchester zuführte, hat mit dieser Stelle einen glücklichen Griff gethan; dort lassen die fremdartig feierlichen Klänge weder an Reitermusik noch an das gefühlselige Schmachten eines Ventilhorns denken.

In der Zeit vor Erfindung und Ausbildung der Ventil-Instrumente findet man zuweilen obligate Hörner mit kunstvollen Stellen, deren Ausführung damals nur wirklichen Künstlern anvertraut werden konnte, während sie jetzt keine Schwierigkeit mehr hat. Dahin gehören in »Così fan tutte« die zwei Hörner zur Edur-Arie der Fiordiligi, in »Fidelio« die drei Hörner zur Edur-Arie Leonorens. In letzterem Beispiel haben wir vielleicht die erhabenste Verwendung kunstvoll tractirter Naturhörner im ganzen Bereiche der Musik. Solche Stellen sind aber immer nur vereinzelte Zierden innerhalb eines grossen Tonwerks und wohl zu unterscheiden von einem fortlaufenden Gebrauch des Ventilhorns. Wenn Mozart für das noch unvollkommene Horn ein Concert geschrieben hat, oder Beethoven eine Claviersonate mit Horn, so ist das wieder ein Anderes; hier weiss man zum voraus, dass das Instrument um seiner selbst willen auftritt, seine gesteigerte Leistungsfähigkeit in der Hand eines Virtuosen zeigen soll. Gegen ein Hornconcert ist so wenig etwas einzuwenden wie gegen ein Violinconcert, obgleich die Einstreuung concertmässiger Geigenpassagen in eine Symphonie uns ärgern würde; auch eignet sich für ein Concert, welches nothwendig rasch belebte Abschnitte enthalten muss, das Horn ohne Vergleich besser als die Posaune, weil Virtuosenpassagen bei dieser für den Bläser von äusserster Schwierigkeit, für den Hörer geradezu unausstehlich sind. Wo es aber darauf ankommt, das Horn oder die Trompete in ihrem eigensten Wesen vorzuführen, da halten sich die Meister stets an die nächstliegenden Naturtöne. Im ersten Finale des »Don Juan« vor Vereinigung der Singstimmen zum »*Viva la libertà*«, im »Figaro« am Schluss der Arie »*Non più andrai*«, durchlaufen die Trompeten nur die Töne des *C*-Dreiklangs und schlagen damit gewaltiger ein als ein vielstimmiger Bläserchor es vermöchte; das bewirkt noch nicht der Klang an und für sich, sondern das Erklingen auf den am meisten adäquaten Tonstufen. Auch an Pianostellen ist Aehnliches zu beobachten. Im Finale des Mozart'schen Clavierconcerts aus D-moll (*Prestissimo*) kehrt 34 Takte vor dem Schluss das vierte Thema (achttaktig) in einer Umbildung wieder, so nämlich, dass jetzt seine erste Hälfte lautet:



Ausser den drei Holzbläsern ist nur der Streichbass beschäftigt, das Clavier begleitet in Arpeggien. Zur zweiten Hälfte werden die beiden ersten Takte wiederholt, dann kommt plötzlich (während die Holzbläser verstummen):



Diese heitere Ueberraschung steht ganz einer Neckerei gleich. Sofort werden die acht Takte unverändert repetirt, dann folgen viermal hintereinander jene zwei letzten Takte, immer der siebente von den Holzbläsern, der achte von den Blechbläsern ausgeführt; es lautet gerade wie wenn die belustigten Holzbläser sagen wollten: »das können wir auch« und die Blechbläser entgegneten: »aber wir können's doch besser«. Und das Blech hätte unbedingt Recht.

Uebrigens wusste man in früherer Zeit auch ganz geschmeidige Melodien blos aus Naturtönen des Horns zu gestalten. Wenn im zweiten Finale von »Così fan tutte« Ferrando und Guglielmo ohne Verkleidung zurückkehren, begrüssen sie die Anwesenden mit einem zweistimmigen, zuerst nur vom Streichorchester begleiteten Gesang von 10 Takten, bei welchem Niemand sogleich an Hörner denkt; kurz darauf wiederholen sie denselben Gesang, es treten Clarinetten und Hörner hinzu, und jetzt erkennt man einen ganz reinen Hornsatz; die Hörner gehen Note für Note mit den beiden Singstimmen, ohne eines gestopften Tones zu bedürfen. Noch weniger erinnern bei den erwähnten Chören in Händel's »Julius Cäsar« die Einleitungen (Streichorchester und Oboen) an Hornmanier, bis die vier Hörner zur Wiederholung einfallen. (Hier war die Herstellung der Melodie, welche im Anfangschor zweigliederig ist, und der Harmonie erleichtert durch die verschiedene Stimmung der Hörner; der erste Chor hat zwei in A und zwei in D, der andere zwei in G und zwei in D.) — Unter den von einem Ventilhorn vorgetragenen Melodien klingen manche gut, andere (welche ich im Auge hatte als ich oben von »flötenden« Hörnern sprach) gefallen nicht, auch wenn sie an sich hübsch gebaut sind; man spürt eben, sie passen nicht für Horn. Warum aber haben wir das Gefühl des Unpassenden? Sollte sich kein objectiver Grund dafür auffinden lassen? Die Frage hat mich lange beschäftigt, bis genaue Vergleichung von Beispielen mir zu einer Hypothese verhalf, welche ich Niemandem aufdringen will. Die uns zusagenden Fälle sind meist solche, wo die Melodie auch auf dem alten Horn von einem geschickten Bläser gut herausgebracht werden könnte; daraus scheint zu folgen, dass wir, obgleich im Bewusstsein ein Ventilinstrument zu hören, doch unwillkürlich beim Hornton an das Naturhorn denken und ohne Absicht die vernommene Melodie auf dieses zurückbeziehen, was in Fällen der entgegengesetzten Art unmöglich ist.

Der wesentlichste Nutzen der Ventilinstrumente besteht darin, dass der Componist jetzt nicht mehr gezwungen ist, bei Modulationen in eine entfernte Tonart die Hörner und Trompeten pausiren oder umstimmen zu lassen. Der Charakter der Instrumente kann dabei völlig gewahrt bleiben; man braucht gar nicht zu hören, dass Ventile angewendet sind. Wie die neuen Instrumente in ernster und würdiger Weise behandelt werden können, zeigt uns Brahms, der sie niemals Kunststücke machen lässt; er giebt den Hörnern häufig den eigentlichen »Hornsatz« auch ausserhalb der Tonart in welcher sie stehen, also unter Anwendung von Versetzungszeichen. Desgleichen ist bei ihm zu ersehen, dass die Energie einer Composition nicht von den Posaunen abhängt. In seiner C moll-Symphonie erscheinen Posaunen erst zum Finale, und auch dort sparsam; anhaltend blasen sie nur während der 18 Takte vor dem Ende; wo sie zuerst kommen (beim *più andante*) haben sie sich im *pp* zu halten.

Sehr merkwürdig ist, dass unter den modernen Componisten gerade derjenige, welcher mehr Metall beansprucht als jeder andere, von den Klagen über missfällige Blechwirkungen mit am wenigsten getroffen wird, das Häuflein seiner erfolglosen Nachahmer fast am meisten. Ich meine natürlich Richard Wagner. Die Thatsache erscheint nicht mehr paradox, wenn man näher zusieht. In Masse tritt das Blech zwar oft, doch nicht immer auf; einfache Fanfaren der Trompeten oder Hörner sind durch Situationen in der Handlung herbeigeführt, aber sie zeigen wenigstens, dass Wagner die Nothwendigkeit anerkennt, jene Instrumente in ihrer kraftvollen Urwüchsigkeit, wie sie mit der Fanfare gewissermaassen sich selbst definiren, zur Geltung kommen zu lassen; auch sonst weiss er die Wucht der Naturtöne sehr wohl zu schätzen und zu verwerthen, wie er denn häufig neben Ventilhörnern noch Naturhörner vorschreibt. Wo Blechinstrumente in grosser Zahl wirken, drängt sich die Wirkung nicht so hervor wie in einem gewöhnlichen Orchester, weil Wagner's Orchester überhaupt viel stärker besetzt ist. Beim »Tannhäuser« steht er noch mit einem Fuss in der Vergangenheit; aber von »Lohengrin« an sind seine Holzblasinstrumente gewöhnlich dreifach, neuestens sogar vierfach gegliedert: zwei oder drei Clarinetten und Bassclarinette, zwei oder drei Oboen und englisch Horn, drei oder vier Fagotte, drei Flöten oder

zwei und Piccolo, bisweilen auch zwei grosse und zwei kleine Flöten; daraus ergiebt sich von selbst, dass auch die Streichinstrumente, welche überdies häufig getheilt verwendet werden, in ungewöhnlicher Anzahl vorhanden sein müssen. Man kann also wohl das Orchester im Ganzen zu laut finden, selten aber den Blech-Chor gegenüber den anderen Instrumenten. Lose Zungen möchten hier sagen, das heisse den Teufel durch Beelzebub austreiben. Darauf wäre zu erwidern, man könne auch umgekehrt argumentiren: weil Wagner eine Vervielfältigung der Holzinstrumente für nöthig erachtet hat, musste er auch das Blech vermehren. Ueber die Zusammensetzung des Wagner'schen Orchesters haben wir hier nicht zu verhandeln. Wagner hat sich eben ein Orchester geschaffen, wie er es für seine Zwecke braucht, welche nicht die eines Symphonikers sind, und wir müssen die Virtuosität anerkennen, mit der er über dieses Orchester schaltet. Was den Metallbestand betrifft, so ist zu beachten, dass der Effect des Blechs nicht im Verhältniss zur Zahl der Bläser wächst; zwölf Blechinstrumente bewirken hinsichtlich der Schallkraft nicht doppelt so viel als sechs. Bevor ich den »Lohengrin« gehört hatte, war mir die Partitur zur Hand gewesen; stutzend namentlich im Schlussstück des zweiten Acts über die Unzahl von Metallinstrumenten aller Art vor und auf der Bühne, war ich darauf gefasst, nachher im Theater bei den betreffenden Stellen einen betäubenden Blechlärm zu vernehmen. Die Wirkung blieb unter der Erwartung; es war, als hätte ein Theil der Blechbläser sich gegenseitig aufgefressen, ein anderer Theil schien in die Töne der Holzbläser und der Orgel eingewickelt. Gleichwohl soll in neuester Zeit Wagner selbst darauf Bedacht genommen haben, die Klänge der Posaunen und Tuben, vielleicht auch einer Abtheilung der Trompeten, durch ein directes Mittel zu dämpfen. Wenn nämlich Berichte über die Bayreuther Nibelungentage verlässig sind, so hätte Wagner die Vertiefung des Orchesterraums nicht lediglich in Rücksicht auf die Zuschauer angeordnet (damit der Illusion kein Eintrag durch den Anblick der arbeitenden Musiker geschehe), sondern es sei ein Theil dieses Raums noch bis unter die Bühne geschoben worden in der Absicht, dorthin die stärksten Metallinstrumente zu verweisen und dadurch ein überwiegendes Vorklingen ihres Tones zu vermeiden. Die Berichte kamen ersichtlich von Freunden Wagner's, die das Wahre wissen konnten; einige rühmen die neu gewonnene Modification des Blechtons, andere bedauern die Einbusse an Kraft; ich selbst habe kein Urtheil, da ich nicht in Bayreuth war. — Noch ist aber der Art zu gedenken, wie Wagner die Hörner und Trompeten da handhabt, wo sie als Ventilinstrumente entweder ihr besonderes Vermögen ausdrücklich geltend machen oder in ihrer Fügsamkeit sich anderen Instrumenten anschliessen sollen. In ersterer Beziehung werden Verstösse gegen den guten Geschmack schwerlich nachzuweisen sein. Wo eine Pistontrompete mit einer bestimmten Figur im *Forte* heraustritt, hat diese Figur meist den Charakter herber Kraft. Von den Ventilhörnern benutzt Wagner die tiefen Töne in einer vor ihm nicht gebräuchlichen Weise, so dass sie, stark geblasen, mit der ihnen zugetheilten Melodie an Posaunenklang erinnern und wirklich eine neue Nüance zwischen diesem und dem gewohnten Hornklang darstellen (wie z. B. in dem Motiv zu Anfang des Trauermarsches im »Siegfried«). In der zweiten Beziehung könnte man beinahe von einer Art Versteckensspielen sprechen. Hiefür ist aber etwas weiter auszuholen, damit der einigermaassen gewagte Ausdruck, welcher durchaus nichts Abschätziges haben soll, keiner Missdeutung unterliege. Wagner ist vor Allem Meister in jener Klangmischung, die man vor Mozart nicht kannte, von welcher die ersten Beispiele in »Don Juan« und in der »Zauberflöte« vorkommen. In der Kirchhofscene der ersteren Oper ist der schauerliche Eindruck nicht den Posaunen allein zuzuschreiben, sondern ihrem Zusammengehen mit Fagotten neben tiefen Oboen und Clarinetten. In der Arie der Zauberflöte »O Isis und Osiris« verschmelzen die Klänge von Bassetthörnern, Fagotten, Posaunen und Violen, an die Bassposaune schliesst sich das Violoncell an, Violinen und Contrabass fehlen. Diese zu ihrer Zeit Aufsehen erregenden Klangverbindungen erscheinen heute wie schüchterne Versuche. Anfangs zwar ging Wagner über Mozart nicht hinaus, blieb vielmehr hinter ihm zurück; das erste mir bekannte Beispiel ist der Beginn der Ouvertüre zum »Tannhäuser«, wo mit schöner Wirkung Clarinetten und Hörner zusammengehen. Wenn später im Tannhäuser ein Ventilhorn die ganze Aufangsmelodie des Marsches mitbläst, also eine der unpassendsten Melodien für Horn die sich denken lässt, so wird dies nur erträglich, weil die vereinigten Violinen das Horn so ziemlich zudecken und weil die drei anderen, harmoniefüllenden Hörner sammt den tiefen Accorden der Clarinetten unsere Aufmerksamkeit vom »flötenden« Horn ablenken. Eine so unglückliche und lange dauernde Verkuppelung eines Horns mit Geigen findet sich bei Wagner nicht wieder; aber die nachfolgenden Werke zeigen ihn wahrhaft unerschöpflich in immer neuen Combinationen verschiedener und zahlreicher Instrumente, so dass man sich oft im ersten Augenblick verblüfft fragt, welche Instrumente eigentlich in Thätigkeit sind. Ein Horn, dem ein Cantabile zugetheilt ist, singt fast niemals allein; mit oder dicht neben ihm singen andere Instrumente, die Klänge verschwimmen ineinander, ein nicht sonderlich geübtes Ohr glaubt einen noch nie dagewesenen Klang zu hören, und ein feineres Ohr wird, wenn ihn die Gesangstelle etwa zu lamentabel oder zu überschwenglich dünkt, nicht gerade den Hornisten verantwortlich machen, der nur Complice ist. Nachahmern wollen solche Feinheiten so wenig gelingen als die Zügelung einer Blechbläserschaar; ihnen glänzt aus Wagner'schen Partituren zunächst das blanke Metall entgegen, mit welchem sie nun ihrerseits zu glänzen beflissen sind. Manchmal weiss man nicht, ob in erster Linie Wagner das Vorbild war oder Liszt, der vornehmste Protector des Massenblechs. Wo Wagner's Instrumentirungsweise nicht in einer Oper, sondern in einem selbständigen Orchesterwerk nachgeahmt wird, ist es ganz gut, wenn die Kunst der Klangfarbenmischung, welche man beinahe mit der Thätigkeit eines Chemikers vergleichen könnte, nicht zur Anwendung kommt oder in der Anwendung misslingt. Für Wagner ist sie unentbehrlich, weil in seinen Musikdramen alle denkbaren Gefühle von den himmlischen bis herab zu den teuflischen gemalt werden sollen; es giebt kein Instrument, dessen Klang für sich allein z. B. die höchsten Stadien der Liebesbrunst zu verrathen geeignet wäre. Für eine Composition symphonischer Gattung passt solche Klangverschmelzung nicht; hier haben die Instrumente säuberlich in erkennbaren Linien ihre Reigen zu schlingen, sie müssen Farbe bekennen.

(Schluss folgt.)

Moll und Dur

in der Natur, und in der Geschichte der neuern und neuesten Harmonielehre.

Mit besonderer Berücksichtigung der Systeme von Vallotti und Abt Vogler.

Von

Professor v. Schafhäutl.

Vogler. Martini. Vallotti.

(Fortsetzung.)

Im Jahre 1775 kehrte der 26jährige Vogler nach Mannheim zurück, wo ihm der Kurfürst die Direction seiner, damals wohl der ersten Kapelle der Welt, anvertraute. Selig im Besitze

seines neuen Systems der Harmonie verkündete der selbst bis zu seinem Tode mehr in einer Idealwelt als in der Wirklichkeit lebende Vogler sein Entzücken der musikalischen Welt mit einem rücksichtslosen, ja zudringlichen Enthusiasmus, der ihm von der herrschenden Schule die bitterste Befehdung, zuerst Spott und Hohn und zuletzt ein Anathem zuzog, das bis auf den heutigen Tag sogar noch an Kraft zu gewinnen scheint, je mehr das Wirken und Treiben des merkwürdigen, in Allem originellen Mannes in die Ferne gerückt ist; je weniger man seine Werke, je weniger man sogar die Namen seiner Werke kennt. Als der eigentlichste Schüler Vogler's, Karl Maria von Weber, mit seinem Freischütz in Wien auftrat, nannte bekanntlich Schubert unsern Weber einen Charlatan, den Schüler eines Charlatans; nur Robert Schumann*) äusserte sich spät, als er von Vogler die Ouvertüre zu der Oper »Castor und Pollux« hörte: »Der Abt Vogler sei von seinen Zeitgenossen bei weitem nicht hoch genug geschätzt gewesen«. Man weiss wohl zu dieser Stunde nicht, dass unsere ganze gegenwärtige Harmonie von dem Vogler'schen Harmoniesystem umfasst werde, dass kein wirklicher Accord und keine Accordverbindung bis zu Wagner's Erscheinen gehört wurde, die nicht bereits von Vogler gebraucht und zwar mit seinem vollen Selbstbewusstsein, nicht versuchsweise gebraucht worden wäre. Man vergleiche, um ein gerade naheliegendes Beispiel anzuführen, das *Kyrie* in Vogler's *Missa* in D-moll. Die merkwürdigen Accorde und ihre Folgen waren der damaligen Zeit so neu, dass der junge Mozart an seinen Vater schrieb: es stimme gar nichts in dieser Messe. Die Harmonien und Modulationen in diesem *Kyrie* wären dem Ohre unserer Gegenwart nichts weniger als überraschend; für die damalige Zeit waren sie so neu und kühn, dass die alten Contrapunktisten in Entsetzen geriethen, und daher auch Mozart's Urtheil: Vogler ziehe die Töne bei den Haaren herbei. Wenn Mozart in seinem berühmten Briefe auch noch den sittlichen Charakter seines vermeintlichen angefeindeten Nebenbuhlers zu trüben sucht, so ist dies ein Vorwurf, den keiner von Vogler's erbittertsten Feinde während seines langen Wirkens zu wiederholen für gut fand. Die Sache erklärt sich so leicht, wenn man die Stellung der beiden musikalischen Originale einander gegenüber in Betrachtung zieht. Der junge Vogler war ein Liebling seines Herrn, des Kurfürsten; war Priester, apostolischer Protonotar, Ritter vom goldenen Sporn, Kämmerer des apostolischen Palastes, kurpfälzischer geistlicher Rath, Hofcaplan und Hofkapellmeister — ein feiner angenehmer Gesellschafter, in hohen Cirkeln zu Hause und wohl gelitten. Betrachten wir nun Voglern gegenüber unsern jungen Mozart; sein unsterblicher Genius in eine sehr unscheinbare Gestalt und noch dazu in die eines Musikers gehüllt. Die Hofmusiker am Salzburgischen Hofe hatten keinen höheren Rang als den der übrigen Hofbedienten, und hatte sich ein solcher Hofmusiker sehr verdient gemacht, so ward er zuletzt Leibkammerdiener des Fürstbischofs. Der junge Mozart war als Mensch nichts weiter als ein lebenslustiger Musikus, lebte unter seinen Collegen mit ihnen und wurde am Hofe bei Concerten als ein ungewöhnlich begabtes Wunderkind angestaunt, belobt und bezahlt. Dass die Stellung der beiden Originale am brillanten kurfürstlichen Hofe eine sehr weit auseinander liegende war, und dass sich der junge musikalische Genius in seiner Lage dem mit Orden gezierten Hofmann Vogler gegenüber in einer sehr bescheidenen, nichts weniger als brillanten Stellung fühlte, erklärt den Widerwillen gegen seinen, wie er meinte, Rivalen sehr leicht. Dass dem besternten Vogler, dem Priester, dem bevorzugten jungen Hofmanne, der als Musikdirector beim Einstudiren der aufzuführenden Werke mit der grössten Strenge bis ins kleinste Detail ging — dass diesem, wie Mozart schreibt, die ganze Kapelle nicht gewogen war, ist wohl leicht erklärlich. Dagegen suchte Vogler vielmehr den jungen Genius eifrig auf; er bemühte sich den genialen Jüngling an sich zu ziehen und behielt seine Verehrung für Mozart bis zu seinem Tode.

*) Gesammelte Schriften III. Band S. 46.

In einer Streitschrift gegen Forkel, Frankfurt 1793 S. 9, nennt er unsern Mozart »einen Kraftmann, unerschöpflich in »Wendungen, universell in Charakteren, pathetisch im Adagio, »erschütternd im Allegro«. In einer leider vergriffenen Abhandlung Vogler's, die er als Vorrede zur Herausgabe seiner deutschen Kirchenmusik, München 1808, schrieb und die den Titel führt: »Hat die Musik seit dreissig Jahren gewonnen oder verloren?« schlingt er einen wirklichen Lorbeerkranz um die Stirne des »Unersetzlichen«, wie er seinen einstigen Gegner nennt. Auch in dieser Apotheose spiegelt sich der Charakter des so vielfach verkannten Abtes wieder in seiner ganzen Wesenheit. Er tadelte, was seinem innersten Bewusstsein gemäss irrig oder verfehlt schien, mit ganzer Offenheit; aber jede Nüance seines Tadels auf Beweise stützend, an Freund und Feind schätzend, was er an Freund und Feind nach seiner innersten Ueberzeugung gut und gross fand, und er pries es, so oft ihm Gelegenheit wurde, seine Ueberzeugung auszusprechen.

Es gab wohl keine ausgezeichneten musikalischen Schöpfungen seiner Zeitgenossen und ihrer berühmten Vorgänger, die er nicht mit ganzer Seele durchdrungen hätte, und seine Schüler hatten täglich die Gelegenheit, mit staunender Bewunderung zu sehen, dass ihm keine Schönheit in den mannigfaltigsten musikalischen Schöpfungen seiner Zeit entgangen sei. Er lehrte lernend mit seinen Schülern; das war auch der Wahlspruch seiner Schule: »Lehren und Lernen«.

Vogler bekannte immer und stets: »Ich habe mein System nicht selbst erfunden, sondern im Jahre 1775 vom Pater Vallotti, einem 80jährigen Greise zu Padua gelernt«. Allerdings hatte es Vogler nach seinen Ansichten und Erfahrungen modificirt; allein die Basis blieb immer, die ihm sein bejahrter Freund und Führer gelegt. Das Vallotti-Vogler'sche System lässt sich auf ein paar Blättern darstellen. Das wohl zum Theil durch Vogler's eigene Schuld so wenig beachtete System gründet sich auf folgende Sätze.

Es giebt keinen allgemeinen musikalischen Maassstab, so wenig als eine Quadratura Circuli.*) Es giebt nur eine Harmonie und diese ist der Dreiklang, aus Grundton, Terz und Quint bestehend, mag Terz und Quint beschaffen sein wie sie wolle. Der tiefste Ton des Dreiklangs heisst Hauptklang; er ist »*il terzo suono*« des Tartini; wird ein anderer Ton des Dreiklanges der tiefste, so heisst er Grundton. Jede Harmonie, jeder Accord kann in so vielen Gestalten erscheinen, als er Intervalle besitzt; daher lässt sich jede Harmonie so umformen, dass der Hauptklang endlich zu unterst zu liegen kommt und auf ihn Terz und Quint folgt — dann erst scheiden sich die dissonirenden Intervalle von den Consonanzen und der Accord liegt in seiner Urform da, die sein Wesen bestimmt. Das ist das eigentliche *Sistema dei rivolti*, unser noch gegenwärtig gebrauchtes System der Umwendungen, von welchem wohl wenige Musiker eine Ahnung haben, dass dieses System von Vallotti herrührt. Der paduanische Kapellmeister Vallotti lehrte die Mannigfaltigkeit der verschiedenen Gestalten unserer

*) Vogler hat ganz Recht. Unsere Lehre von der Harmonie, die Rousseau eine barbarische Erfindung nannte, lässt sich in ihrem Wesen wissenschaftlich mathematisch nicht begründen. Wenn in der echt-eigentlichen Wissenschaft, z. B. der Astronomie, das Streben der Praxis ist, mit ihren Beobachtungen und Instrumenten den Ergebnissen der Rechnung so nahe zu rücken, als es die nie ganz zu überwindende Unvollkommenheit unserer mechanischen Hilfsmittel erlaubt, so ist es Aufgabe unserer gegenwärtigen Musik, die Resultate der Rechnung ja nicht genau zu berühren, sondern sich entweder über denselben oder unter denselben zu bewegen.

Accorde auf die erste einfachste Form zurück zu führen; während Rameau nur den sogenannten *accord parfait* umzukehren erlaubte, den Accord mit der kleinen Terz nicht mehr zur Umwendung brauchbar fand, und Kirnberger den Accord mit der kleinen Quinte nicht mehr für die Umkehrung tauglich erklärte.

Auch bei Betrachtung der Tonfolge, der Folge der Accorde nach einander, kann nur die Betrachtung der Hauptklänge über die Richtigkeit und das Wesen der Accordfolge Aufschluss geben.

Intervalle eines Accordes, die im polyphonischen Singstimmensatze frei nicht rein und klingend angeschlagen werden können, ohne zuerst als Wohlklänge vorhanden gewesen zu sein, heissen Dissonanzen; es sind deren eigentlich nur vier, nämlich die grosse 7te, die 9te, 11te und 13te in harmonischer Beziehung; melodisch betrachtet kann man die 9te als Secunde, die 11te als Quarte und die 13te als Sexte in den Bereich der Octave zurückführen.

Die Verwandtschaft der Töne wie der Accorde beruht auf der Ordnung ihrer Entstehung als Aliquottheile einer klingenden Saite. Nach dem Grundtone ist die Octave die dem Grundtone verwandteste, dann kommt die Quinte und ihre Umwendung, die Quarte als melodisches Intervall (denn die Naturquarte ist als 13te dissonirend). Dasselbe Gesetz gilt auch bei den Cadenzen (von Vogler Schlussfälle genannt) und den Modulationen.

Ohne Cadenz, zuletzt ohne einen entscheidenden Schritt in ein entscheidendes Intervall, das uns die ersten Schritte durch die Aliquottheile einer Saite an die Hand giebt, giebt es keinen musikalischen Satz, keine musikalische Periode (wie die endlosen sogenannten Melodien der Zukunftsmusiker lehren).

Bei Ausweichungen in andere Töne drängen sich drei Fragen auf: Wovon? Wohin? und Wodurch?

Unsere moderne Musik bestand bis zur neuesten Zeit aus Perioden durch Cadenzen abgegrenzt. Zu ganz entscheidenden Cadenzen ist der Leitton, von Rameau einseitig *la note sensible* genannt, unentbehrlich; es giebt aber nicht, wie Rameau glaubt, einen, sondern eigentlich neun Leittöne. Das Gewicht der Cadenzen (Schlussfälle) hängt neben dem Harmonieschritt auch von der rhythmischen Anordnung ab.

Alle Accorde können auf einander folgen, nur nicht zwei stufenweise mit gleich grosser Terz und Quinte — denn in jeder Fortschreitung finden wir das Gesetz, dass, da alle unsere Modulationen sich in einem Kreise, also in sich selbst zurückkehrend bewegen, je mehr wir uns durch Modulation von dem ersten Ton nach einer Seite entfernen, desto näher rücken wir ihm wieder auf der andern Seite. Durch die eben berührte Fortschreitung werden wir nahezu wieder in den ersten Ton zurückgeführt, anstatt dass wir uns von ihm entfernen. Auch in der Folge der Töne durch Theilung der Saite in Aliquottheile treffen wir nie auf zwei grosse direct auf einander folgende Terzen, immer treffen wir eine Folge von kleinen und grossen Terzen und in unserer Tonschrift werden wir genöthigt, durch den Wechsel von erhöhten und erniedrigten Stufen (durch Kreuz und Be) diese natürliche Tonfolge auszudrücken.

Bei jedem polyphonen Gesange müssen alle wesentlichen Dissonanzen zuerst als Wohlklänge da sein — sonst sind sie nicht rein zu treffen und deshalb von schlechter Wirkung. Die Dissonanzen müssen sich in einen Wohlklang auflösen — in welchen das entscheidet die Tonleitung und nicht die Wesenheit des dissonirenden Klanges.

Die ästhetische Folge der Accorde auf einander bestimmt die Lehre von der Tonfolge, die musikalische Schlussfolge und endlich die Tonleitung, welche nach Vogler beinahe die ganze Metaphysik der musikalischen Aesthetik enthält.

Bei Untersuchung des Baues eines einzigen harmonischen Gedankens darf nie ein einziger Accord allein für sich betrachtet werden; er erhält seine wahre Bedeutung erst, wenn man seine Beziehung zum Vorausgehenden und Nachfolgenden eingesehen hat.

Bei zweideutigen, mit Dissonanzen verbundenen Harmonien, z. B. einer Folge von lauter Terzen entscheidet die Vorbereitung eines der dissonirenden Intervalle über die ursprüngliche Bedeutung der Harmonie, d. i. über den Hauptklang; auch Zwischenklänge können entscheiden, zufällige melodische Klänge, wohin noch überdies die sogenannten Vor- und Nachschläge gehören.

Die Folge zweier gleicher Quinten ist eigentlich nur ein Fehler der Lage, d. h. in der Vertheilung der Stimmen. Dagegen sind wirkliche harmonische Querstände Zeichen einer fehlerhaften Accord- oder Tonfolge. Eine Folge von gleich grossen Terzen ist dem musikalischen Ohre unerträglich, weil sie den am entferntesten von einander liegenden Accorden angehören. Dagegen ist die Folge von kleinen Terzen nicht auffallend, weil zwei kleine Terzen ganz verschiedenen neben einander liegenden Accorden und Tonfolgen angehören können.

Die nämlichen Töne scheinen oft verschieden zu sein; denn ein und derselbe Ton bringt in einer anderen Folge auch eine andere Wirkung hervor. Daraus entsteht nun die sogenannte Mehrdeutigkeit der Töne in zweierlei Gattungen. Es ist unmöglich sich zwei Töne zu denken, zwischen welchen keine Vermittlung durch die vier Arten der Mehrdeutigkeit ersterer Gattung bewerkstelligt werden könnte. Es entstehen dadurch 528 regelrechte Ausweichungen innerhalb der 12 Töne der Scala, und wenn man sie auf die übrigen 11 Scalentöne überträgt, so erhält man 1452 Ausweichungen. Diese Zahl umfasst wohl Alles, was für das musikalische Ohr in Bezug auf Accordfolge vernehmbar oder verständlich sein möchte.

(Fortsetzung folgt.)

Kritische Briefe
an eine Dame.

11.
Die Personenfrage in der Kritik.

Da wären wir also glücklich im neuen Jahr drin. Nachträglich ein paar musikalische Wünsche für Sie. Ich wünsche, dass Sie auch ferner das Gras mögen wachsen hören, mit anderen Worten, dass Sie Ihr feines Gehör behalten, dass Sie ferner behalten Ihren guten Geschmack und Ihre Bescheidenheit. Ich wünsche, dass Sie nur gute Werke und gute Solisten zu hören bekommen. An Gaben wünsche ich Ihnen u. A. verschiedene neue klare und mit nicht zu viel Contrapunkt versetzte Werke von Brahms, sowie schöne Sachen von Anderen. Ich wünsche Ihnen überhaupt das Beste von allem Guten und Schönen; unmöglich kann ich es der Reihe nach anführen, nehmen Sie so vorlieb. Nur Eins wünsche ich noch, nämlich dass Sie mich entschuldigen, wenn ich langweilige Briefe schreibe; wer hat immer seinen *bon jour*, wer weiss immer interessant zu sein, immer gutes Neues zu sagen! Ich schweige manchmal eben so gern, ja lieber, aber da Sie mich wiederholt um Fortsetzung der Correspondenz ersucht haben und ich gern mit Ihnen mich unterhalte, die geehrte Redaction auch ihr Veto nicht dagegen einlegt, so mag einstweilen weiter geplaudert werden. Uebrigens möchte ich diese Zeit und Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, ohne unserm sehr geschätzten Herrn Hellvoigt, dessen geschickte Hand Ihnen die Briefe vermittelt, dafür zu danken, dass er bislang so wenig Druckfehler

in ihnen aufkommen liess. Ich erlaube mir, mich seiner Protection auch für die Zukunft zu empfehlen und wünsche ihm zugleich alles Gute für viele Jahre. *)

Wieder liegt mir ein Werk vor, das gut gemeint, aber nicht sehr befriedigend ist. Mit dieser Censur kommt auf die Länge der Zeit kein Autor aus. Den Kritiker, der gern Milde üben möchte, bringen Werke dieser Art immer in Verlegenheit. Was soll er thun? Soll er einem Componisten, der's sonst ehrlich meint, durch rücksichtslose Strenge die Lust zum Schaffen benehmen? Das darf nicht geschehen, wenn wir wünschen, dass für die Kunst fort und fort gearbeitet werde. Die Gaben sind nun einmal ungleich vertheilt, und wir können deshalb nicht von Jedem Bedeutendes verlangen. Zeigt sich guter Wille verbunden mit künstlerischer Gesinnung, dann dürfen wir dreist ein Auge zudrücken, wenn das Können hinter dem Wollen zurückbleibt; hat die Kunst auch keinen directen Nutzen davon, es geschieht doch auch nichts direct gegen sie. Indirect kann es sogar sein Gutes haben insofern, als durch Beschäftigung mit harmloser Musik manche Kreise vielleicht abgehalten werden, sich mit schlechter Musik zu befassen. Ausserdem muss man bedenken, dass dem guten Willen später noch gute Thaten folgen können. Macht sich dagegen musikalischer Leichtsinn oder gänzliche Impotenz breit, dann mag die Kritik derb und herb, wo möglich vernichtend auftreten ohne Ansehen der Person. Sonst macht die Personenfrage dem wohlwollenden Kritiker oft genug Scrupel. Eine wie viel mildere Form würde sein Tadel angenommen haben, hätte er gewusst, dass der Verfasser eines nicht sehr rühmenswerthen Werkes ein für die Kunst glühender bescheidener und talentvoller junger Künstler ist, der, durch äussere Umstände veranlasst, den unglücklichen Griff that und gerade dies Opus in die Welt schickte, während er viel bessere Sachen im Pult liegen hat, die nun aber, nachdem er so derb abgekanzelt ist, wer weiss wie lange drin liegen bleiben. Diese ungewollte Verstörung kann dem Kritiker leid sein, aber ein Vorwurf trifft ihn in keiner Weise, er hielt sich an die Sache und war weder verpflichtet noch im Stande, zuvor Erkundigungen einzuziehen über die Person und Verhältnisse des Autors. Wäre er darüber orientirt gewesen, es hätte ihm nur angenehm sein können, wenn er auch gerade nicht wusste, ob der Verfasser noch Werke unter Verschluss hat oder nicht, oder wie er sich räuspert und wie er spuckt. Oder nehmen wir die Kehrseite: um der Vorzüge eines Werkes willen werden dessen Mängel nur leise berührt oder mit dem Mantel christlicher Liebe zugedeckt. Bald darauf erfährt der Recensent, dass der Componist an einflussreicher Stelle steht, nicht wenig von sich und seinen Sachen hält, überhaupt nicht gerade zu den Bescheidenen gehört, dass ferner immer so und so viel Schüler pflichtschuldigst ihn und seine Werke zu verehren haben. Hätte der Kritiker das früher gewusst, so würde sein Referat etwas anders ausgefallen sein. Ohne von dem verdienten Lobe das Geringste aufzugeben, hätte er wenigstens zu Nutz und Frommen der Schüler der Scheingrösse die Maske abreissen können und ich glaube, er hätte es thun müssen und recht daran gethan. Versteht sich, in milder Weise, unvermerkt, so nebenbei. Denn die Kritik soll nicht beleidigen, nicht gehässig sein, am allerwenigsten sich zu persönlichen Angriffen und Ausfällen verleiten lassen, das pflegen nur Scandalmacher und musikalische Wegelagerer zu thun. Für den gewissenhaften und unparteiischen Kritiker ist unter allen Umständen die Sache maassgebend, mag er über die Person und Verhältnisse des betreffenden Autors orientirt sein oder nicht; die Person desselben kann ihn nur in ihrer Beziehung zur Kunst interessiren, steht also immer in zweiter Linie.

Ich möchte ihnen das noch an einem Beispiel expliciren. Da ist Herr G. Matthison-Hansen mit seinem Opus 16, einer Sonate für Pianoforte und Violoncell (Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 7 M.). Ich kenne keins von den vorhergehenden 15 Werken, auch ist mir der Name des Componisten sonst nicht vorgekommen. Ich prüfe die Sonate genau und finde, dass sie nicht schlecht ist, Qualität etwa: anständige Mittelsorte. Liesse sie nicht nach Seite der Erfindung zu wünschen übrig, so würde man sie, da sie sonst geschickt und formgewandt abgefasst ist, gleich um so und so viel Stufen höher stellen können. Das ist das rein Sachliche. Nun frage ich mich nebenbei: was für ein Landsmann mag Herr Matthison-Hansen sein? Vielleicht ein Däne oder Schleswig-Holsteiner oder ein anderer guter Deutscher? Und wo lebt er? Ist er angestellt und als was, oder lebt er als Privatmann? In welcher Weise sucht er sich sonst um die Kunst verdient zu machen? Ich weiss nichts, möchte aber gern etwas darüber erfahren, nicht aus Neugierde, nein, weil sich aus Nebenumständen dieser Art möglicherweise Schlüsse ziehen lassen auf den musikalischen Charakter und Befähigung des Künstlers überhaupt. Wichtiger ist die Frage nach dessen Alter. Darauf kann sein Werk nicht antworten, man kann es auch nicht gut auf Jugendfrische, Manneskraft, Altersschwäche untersuchen. Ebenso ist die Opuszahl keineswegs ein sicherer Anhalt, gleichwohl lässt sich Manches aus ihr schliessen. Ist nun Herr Matthison-Hansen noch jung, dann rathe ich ihm, sich aufzuraffen und möglichst Neues und immer Besseres zu bringen. In diesem Fall wäre also noch von ihm zu hoffen und man würde die Pflicht fühlen, ihn zu ermuthigen. Das mittlere Alter würde einem schon mehr Reserve auferlegen; das höhere Alter des Autors dagegen könnte den Kritiker, wollte er weniger milde als aufrichtig sein, veranlassen, den Wunsch auszudrücken, dass der Componist sich weiter keine Mühe geben möge. Das Urtheil über das Werk selbst bliebe dabei immer dasselbe, es würde nur mehr begründet oder vervollständigt. Besonders wenn neue Namen auftauchen, neue Componisten sich aufthun, ist Kenntniss der betreffenden Nebenumstände angenehm für den Beurtheiler, nothwendig aber auch hier keineswegs, ja es kann ihm unter Umständen sogar erwünscht sein, wenn er auf weiter nichts als auf die Sache Rücksicht zu nehmen hat. Er ist so jedenfalls weniger genirt und kann sich in seinem kritischen Gewissen vollständig beruhigt fühlen. Sein Wunsch nach der betreffenden Orientirung entspringt ja hauptsächlich dem Gefühl des Wohlwollens; er möchte fördern und durch Tadel so wenig als möglich wehe thun. Dabei braucht er, um mich eines nicht gerade sehr parlamentarischen Ausdrucks zu bedienen, noch immer kein kritischer Waschlappen zu sein. Ueber vorliegende Sonate will ich übrigens noch bemerken, dass sie aus drei Sätzen besteht: *Allegro con spirito* $^2/_2$ F-dur, *Andante con molto moto* $^9/_8$ Des-dur, *Allegro vivace* $^4/_4$ F-dur sowie, dass der zweite Satz entschieden zu lang ausgesponnen ist. Selbst Spieler von nur mittlerer Fertigkeit dürfen an das Werk herantreten.

Ein anderer Componist, dessen Name mir zum ersten Mal zu Gesicht kommt, ist Herr F. Böhme. Er präsentirt sich dem Publikum mit Op. 3, einem *Allegro molto* ($^4/_4$ F-dur) für Pianoforte und Violine, erschienen bei Breitkopf und Härtel,

*) Ich danke verbindlichst für das Compliment und erwiedere die Glückwünsche. Sehen Sie, geehrter Herr, was die Druckfehler betrifft, so sind sie beim besten Willen nicht ganz zu vermeiden. Je deutlicher aber das Manuscript, um so weniger Druckfehler, das ist sicher. Ohne Ihnen etwas Schlimmes nachsagen zu wollen, darf ich doch wohl verrathen, dass Ihre Briefe nicht immer musterhaft deutlich geschrieben sind. Sehen Sie, ich bin deshalb nicht immer der Schuldige, wenn ein Druckfehler vorkommt. Zu Ihrer Beruhigung kann ich Ihnen aber sagen, dass Ihre Handschrift noch golden ist gegen die manches andern Herrn Mitarbeiters, von der unsers verehrten Herrn Redacteurs gar nicht zu reden — sans comparaison.
Th. Hellvoigt.

4 M. 50 Pf. kostend. Ob Herr Böhme vielleicht eben einem Conservatorium entronnen ist und zeigen will, dass und was er gelernt hat, ob er also noch jung ist — vermuthlich, wenn man aus der Opuszahl Schlüsse ziehen darf — oder sich in bereits vorgerückteren Jahren befindet, das lässt sich aus dem *Allegro* nicht herauslesen, wohl aber, dass sein Verfasser im Stande ist, leidlich bürgerliche Musik zu liefern, bei der er künftig nur leichter möge ein Ende finden können wie bei diesem Stück. Seiner sonstigen Solidität wegen verdient es übrigens Theilnahme und diese wird es auch finden bei Spielern, die keine hohe Ansprüche zu machen gewohnt sind, sich vielmehr am liebsten mit leicht fasslichen, ein wenig ins Gehör fallenden und dabei nicht schwer auszuführenden Sachen beschäftigen.

Schluss für heute. Weiteres und hoffentlich Besseres das nächste Mal. Gruss.

Anzeigen und Beurtheilungen.

W. A. Mozart's Werke. **Revisionsbericht von G. Nottebohm** über Serie VII: Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, und Canons. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1877. 15 Seiten gr. 8.

Statt der Vorreden zu den Musikbänden werden bei der neuen Mozartausgabe die erforderlichen Bemerkungen in besonderen Heften herausgegeben, welche »Revisionsberichte« betitelt sind. Dieses Verfahren hat Manches für sich. Man kann diese Bemerkungen durchsehen, ohne die einzelnen Foliobände zur Hand nehmen zu müssen, auch werden die Herstellungskosten geringer sein, und endlich wird der Druck und die Publication der Musik nicht durch den noch ausstehenden kritischen Bericht des Herausgebers aufgehalten: alles wesentliche Vortheile.

Der vorliegende Bericht — der erste welcher bis jetzt von dieser Ausgabe vorliegt — behandelt die 40 Lieder, welche bereits vor einem Jahre hier ausführlich besprochen wurden, und sodann als »zweite Abtheilung« der siebenten Serie die 21 Canons. Diese sind ebenfalls schon vor Monaten publicirt, eine eingehende Besprechung wird demnächst erfolgen. Bei diesen Canons sind die Texte das Mangelhafte. Beinahe die Hälfte von ihnen hatte ursprünglich keinen Text oder derselbe ist verloren gegangen, deshalb wurden die Texte der »alten«, zu Anfang dieses Jahrhunderts erschienenen Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe »grösstentheils beibehalten« (S. 11). Hier liegt also nichts Originales vor, um so ungehinderter wird man sich bemühen, die alten Texte zum Theil durch bessere zu ersetzen. Das Weitere wird die angekündigte Recension ausführen.

Von dem durch Brahms herausgegebenen Requiem wird ebenfalls ein kritischer Bericht nothwendig werden, der die Missverständnisse beseitigt, welche bei Ansicht der neuen Ausgabe bereits entstanden sind. Vielleicht erscheint in dieser Zeitung bald eine vorläufige Mittheilung hierüber, zur Abwehr unverständiger Kritiken.

Nachrichten und Bemerkungen.

* **Hamburg.** (Die Oper »Armin« von Felix Dahn und Heinrich Hofmann. [Schluss.]) Das kurze instrumentale Vorspiel versetzt den Zuhörer sogleich in die angemessene Stimmung. Es handelt sich um den gewaltigen Kampf grosser Gegensätze. So viel wird schon in den ersten Takten unmittelbar verständlich. Bei näherer Einsicht in den Verlauf der musikalischen Interpretation erkennt man es, dass die charakteristischen beiden Hauptmotive des Vorspiels, welche hier gleichsam mit einander ringen, als musikalische Kennzeichen einerseits der Germanen, andererseits der Römer in der Oper Verwendung finden. Den Gegensatz beider Nationalitäten bringt nun alsobald die Gruppirung und Stimmung zur Anschauung, die das belebte Bild der ersten Scene vor den Augen des Zuschauers entrollt. Der Gegensatz prunkenden, luxuriösen Römerthums zu dem wilden, einfach-derben Wesen der »germanischen rothborstigen Barbaren« kann kaum überzeugender und malerischer auf der Scene dargestellt werden, als es hier die geübte leitende Hand des Herrn W. Hock erreicht hatte. Die charakteristische Erscheinung der germanischen Helden wurde durch die glänzend ausgestatteten Römer höchst wirksam hervorgehoben. Auch in der Haltung der Musik besonders des ersten Aufzuges ist dieser Gegensatz sehr glücklich durchgeführt. Das *alla Marcia*, welches den Aufzug der Cohorten begleitet, lautet prächtig und übermüthig stolz. So auch das Spottlied, mit welchem Vala die Germanen zu unüberlegten Ausbrüchen leidenschaftlichen Zornes aufzuhetzen sucht, um sie auf der That der Empörung zu ertappen und ihr Verderben herbeizuführen. Katwald's Entgegnung hat nichts von dem Uebermuth und Glanz jenes Liedes, aber es tönt in dem ernsten C-moll zwar einfach und eckig, doch drohend und gewaltig. Der erste Aufzug bietet dem Musiker reichliche Anregungen, seine Kraft in der Beherrschung und glücklichen Verwendung des Chores und Ensembles zu entfalten. Dazu machte dieser Aufzug es sofort klar, dass Hofmann Originalität genug besitzt, um nicht ihren etwaigen Mangel durch ausgeklügelte Effecte und Aeusserlichkeiten ersetzen zu müssen. Seine Musik ist in diesem Aufzug fliessend, ihr Ausdruck treffend und dabei ungesucht und natürlich; deshalb hat das Tonwesen den Anspruch auf Werthschätzung, nicht aber, weil Einiges mehr und Anderes weniger neu lautet, wie es nach Maassgabe der zu interpretirenden Gedanken, Gemüthsstimmungen und scenischen Situationen vielleicht auch anders aber schwerlich bezeichnender hätte klingen können. Der Eindruck des ersten Actes war ein gewaltiger. Von den neuesten Opern kennen wir keine, die eine ähnliche hinreissende Wirkung gemacht hätte, als dieser Aufzug. Hofmann wurde wiederholt stürmisch gerufen und musste auch nach jedem der folgenden Actschlüsse wieder vor dem Publikum erscheinen. Das Finale des vierten Aufzuges verlangte man sogar dacapo und es geschah das Unerhörte, dass dasselbe noch einmal gesungen wurde — ein Finale mit Chor! An scenischen Wirkungen, welche von der Regie malerisch und mit überraschenden Licht-Effecten ausgestattet waren, bietet die Oper eine solche Fülle dar, dass wir darauf verzichten müssen, jede einzeln zu vergegenwärtigen. Voll origineller Reize war die Scene des Sonnwendopfers in der Doppelbeleuchtung des grellen Mondlichtes und des von Liebespaaren umtanzten Feuers. Nicht minder reizvoll klang die Balletmusik, welche diese Scene begleitet. Vielleicht könnte hier durch eine angemessene Kürzung die etwas weit ausgesponnene Scene noch an Wirkung gewinnen. Im Uebrigen ist es sehr dankbar anzuerkennen, dass Herr Kapellmeister Fuchs mit Ausnahme einiger weniger Kürzungen, die nur zu billigen sind, das Werk mit der Pietät, welche ihm gebührt, einstudirt und ohne sonstige Aenderungen vollständig der Partitur getreu wiedergegeben hatte. Die sorgfältigen Vorbereitungen begünstigten ein vollendet schönes Gelingen des Ganzen. Orchester, Ensemble und die Vertreter der Solopartien zeigten eingehende Vertrautheit mit ihren nicht leichten Aufgaben. Dabei waren die Rollen sehr glücklich vertheilt. Herr Franz Diener entwickelte als »Armin« die grosse Kraft, welche diesen teutonischen Helden zum Besieger des Varus macht. Katwald, der edle Sänger und treue Mann, fand in Herrn Krückl einen ausgezeichneten Vertreter. Frau Robinson (Fulvia) und Fräulein von Bretfeld (Thusnelda) stellten scenisch, dramatisch und gesanglich einen frappanten, höchst anziehenden Gegensatz dar. Auch die kleinere Rolle der »Albrun« wurde von Fräul. Heidelberger sehr brav durchgeführt. Die Herren Kögel (Varus), Matthias (Vala), Kindermann (Lucius) u. A. m. sind gesanglich weniger, als die vier Hauptpartien beschäftigt, doch blieben ihre Leistungen nicht unbemerkt. Herr Matthias trug sein Lied mit gutem Ton und angemessenem Ausdruck vor. Der »Segest« des Herrn Ehrke konnte vielleicht etwas leidenschaftlicher gefärbt sein, wie es von dem gegen Armin in wildem Hass entbrannten Verräther des Vaterlandes vorauszusetzen ist. Gesanglich fest, sicher und verständlich, wie immer, bewährte sich Herr Ehrke indess auch in dieser nicht eben dankbaren Rolle.« (Hamb. Corresp. vom 8. Januar 1878.)

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 23. Januar 1878. **Nr. 4.** XIII. Jahrgang.

Das Blech in der Musik.

(Schluss.)

Auf Ausbildung des Horns hatte man nicht im Interesse des grossen Orchesters gesonnen, sondern zuerst zu Virtuosenzwecken, dann zur Hebung der sogenannten »Harmoniemusik«, und als man später eine selbständige »Blechmusik« haben wollte, lag es nahe, die beim Horn erreichten Vortheile auf die Trompete zu übertragen. Dass die vervollkommneten Instrumente auch Eingang in das Gesammtorchester fanden, war natürlich. Nach und nach aber entstand eine Menge neuer Blechinstrumente unter den verschiedensten Namen (Flügelhörner, Althörner, Tenorhörner, Cornets, Ophycleiden, Tuben, Bombardons, Phonikon, Euphonion, Baroxyton u. s. w.), von denen, ausser den Tuben, in's grosse Orchester nur wenige und nur zu gelegentlichem Gebrauch gelangt sind; dafür haben sie der Militärmusik einen neuen Anstrich gegeben, sowohl der Infanteriemusik als der Reiter- und Jägermusik. *)

Der Anstoss, die Infanteriemusik so auszustatten, dass sie nicht blos für Märsche, sondern zugleich (als Harmoniemusik) für Wachtparaden- und andere Productionen brauchbar sei, war von Frankreich ausgegangen; zu den deutschen Armeen kam die vervollständigte Musik während der Napoleonischen Kriege. Noch vor sechzig Jahren war sie ziemlich einfach, hatte an Blech nur ein paar Hörner und Trompeten, als tiefstes Bassinstrument den alten wunderlich gekrümmten Serpent (aus Holz, mit Leder überzogen), welcher etwas später durch den fast eben so alten Contrafagot ersetzt wurde. Letzterer musste dann wieder einem Blechinstrumente weichen, was die bedauerliche Folge gehabt hat, dass jetzt Contrafagotte nur noch antiquarisch zu erlangen sind; die Fabrikanten liefern sie nicht mehr, weil die bedeutendste Absatzquelle versiecht ist. Nachher wurden auch die gewöhnlichen Fagotte durch Aufnahme neuer Blechinstrumente verdrängt und es kam dahin, dass in den Militärmusikkapellen eines süddeutschen Staats an Holzinstrumenten nur Clarinetten von hoher Stimmung (*Es*, *F*), eine Flöte und ein Piccolo verblieben sind, alle mittleren und tiefen Töne vom Blech besorgt werden. Das steht nebeneinander wie Oel und Wasser, die Vermittelung durch angemessene Holztöne fehlt. **) Einen wohlthuenden Gegensatz bildete eine preussische Kapelle, die ich vor Jahren genauer zu beobachten Gelegenheit hatte; sie enthielt auch tiefere Clarinetten (bis zu *B*), zwei Oboen, Fagotte und Contrafagot. Freilich hörte ich sie nur bei einer concertmässigen Production und bin nicht sicher, ob sie auch im Dienst als Regimentsmusik denselben Umfang behielt. Die österreicher Militärmusiken (denen die bayerischen nachgebildet sind, nur mit geringerer Kopfzahl) nehmen wenigstens tiefere Clarinetten und Fagotte auf; obschon die Zahl der Blechbläser vorherrscht, ist der Gesammteindruck doch ein angenehmer, weil die Blechinstrumente sehr zweckmässig abgestuft sind, wie denn überhaupt solche Instrumente nirgends mannigfaltiger und sorgfältiger erzeugt werden als in Oesterreich, besonders in Böhmen. Die österreichischen und französischen Blechinstrumentenmacher hatten aber einen Uebelstand für die Opernmusik herbeigeführt, welcher den Sängern immer fühlbarer wurde und sich schliesslich bis zur Unerträglichkeit steigerte. Da nämlich der Blechton bei erhöhter Stimmung frischer klingt und namentlich die neuerfundenen Instrumente nach der alten Normalstimmung in der Tiefe keinen schönen Ton geben wollten, trieben die Fabrikanten nach und nach die Normalstimmung immer etwas mehr hinauf; die Saiteninstrumente folgten gern, die Holzbläser ungern, am schwersten die Sänger, deren Klagen endlich, nachdem die Steigerung gegenüber der Beethoven'schen Zeit einen Halbton schon überschritten hatte, Berücksichtigung finden mussten. Bekannt ist, dass vor fünfzehn Jahren in Paris eine durch das Ministerium berufene Commission von Musikern und Akustikern zusammentrat, mit der Aufgabe, eine neue Normalstimmung festzustellen. Man vereinigte sich auf Herabsetzung um nahezu einen Halbton, und diese »neue Pariser Stimmung« ist nunmehr in fast allen Staaten angenommen; nur manche Militärkapellen halten sich noch an die höhere Stimmung.

Die alte Reiter- und Jägermusik mit ihren wenigen Naturinstrumenten besass gar manche charakteristische, durch die Art dieser Instrumente eingegebene Melodie, an der wir uns heute noch erfreuen. Der »Dessauer Marsch«, »Der Jäger aus Kurpfalz«, »Frisch auf zum fröhlichen Jagen« und andere kernige Stücklein sind sicherlich von Trompetern oder Hornisten erfunden, deren Namen wohl niemals in weiterem Kreise bekannt waren, obgleich die Stücke selbst überallhin gedrungen und schnell beliebt geworden sind. Vor Zeiten wurde eine Reiterschaar von drei Trompeten angeführt; bei feierlichem Anlass besetzte man sie doppelt und liess einen Mann folgen, dessen Pferd rechts und links eine Pauke trug. Die Pauken sind überall längst verschwunden, die drei Naturtrompeten für gewöhnliche

*) Die nach ihrem Erfinder (Sax) benannten »Saxophone« — Blechinstrumente mit Clarinettenschnäbeln und aufwärts gerichtetem Schallbecher — sind bei französischen Militärmusiken üblich, wurden indess auch schon von Pariser Operncomponisten benutzt; in Deutschland oder Oesterreich hat man sie niemals gebraucht.

**) Erst in allerneuester Zeit ist an Abhülfe gedacht worden.

Ausritte kann man noch bei preussischer Reiterei hören. Es ist schade, dass nach Reorganisation der deutschen Armee nur die nichts weniger als schön lautenden Querpfeifen zu den Trommeln der Infanterie allgemein eingeführt wurden, nicht aber auch (zur Abwechselung mit der vollständigeren Blechmusik) die drei einfachen Reitertrompeten, denen kurze kräftige Stückchen so wohl anstehen, und die man, ihres weittragenden Klanges wegen, zu Signalen doch nicht entbehren will. Man sollte jene echte Soldatenmusik nirgends in Abgang kommen lassen, vielmehr sie dadurch pflegen, dass man neue passende Stücke für sie setzt, was freilich nicht Jedermanns Sache ist, da nur so wenige Töne zu Gebote stenen. Die ausgebildete Blechmusik ist übrigens nicht sogleich vom deutschen Militär acceptirt worden; sie kam zu uns aus Oesterreich zunächst als Concertmusik. Es ist wohl über vierzig Jahre her, dass die ersten Productionen der »elfstimmigen Blechmusik« in Süddeutschland ungeheueren Jubel erregten. Die damals völlig neue Wirkung eines solchen Bläserchors war in der That überraschend; heute ist man's gewohnt, würde sich auch kaum mehr mit elf Bläsern begnügen. Die Zeit ist lange dahin, wo Alles für Blechmusik schwärmte, wo man im grossen Publikum sie nicht nur über die Harmoniemusik, sondern oft auch über die eigentliche Orchestermusik stellte, ihr sogar den Zutritt in Concertsäle gewährte. Jetzt bleibt sie, wenn sie nicht der Cavallerie dient, mit ihren Productionen auf Wirthschaftsgärten angewiesen. Dort wird man einen gut zusammengesetzten Blech-Chor gern gelten lassen, solange er seine Stücke zweckmässig wählt. Unzweckmässig und manchmal recht albern sind die beliebten Arrangements von solchen Orchestercompositionen, in denen rasche Gänge der Violinen eine Hauptrolle spielen; dabei werden die Trompeten komisch, auch wenn sie die Läufe ziemlich sauber herausbringen. Man wende nicht ein, dass, wie oben bemerkt worden, Händel Trompeten mit Violinen laufen liess. Der Fall ist ein ganz verschiedener, denn erstlich wird einer Händel'schen Naturtrompete niemals ein so rapides Tempo zugemuthet wie den Violinen etwa in einer Weber'schen Oupertüre, und zweitens bewegt sich ihre Melodie immer in hoher Lage, also mit gleichbleibender Klangfarbe (welche bei der engeren Mensurirung eine etwas andere war als die der heutigen Instrumente), während eine im Violinsatz herabrollende Pistontrompete die Klangfarbe mehr und mehr verändert.

Bei allem Bisherigen wurde natürlich vorausgesetzt, dass die Bläser wirklich zu blasen verstehen. Seit Eintritt der Musik in ihr messingenes Zeitalter ist aber auch der Amateur von der Strömung ergriffen und kann in einem Geplauder über die negativen Segnungen des Stroms nicht ganz ignorirt werden.

In Schwaben hört man mitunter darüber klagen, dass auf dem kleinsten Dorfe der junge Schulmeister einen von ihm zu dirigirenden »Liederkranz« stiftet, nicht gerade zum Heil des Volksgesangs. Ein Nachtheil für Andere erwächst daraus nur dann, wenn die Bursche Sonntags nach reichlichem Trinken noch gebildet thun wollen und statt eines Volksliedchens einen der eingedrillten Kunstgesänge anstimmen. Den durch's Dorf wandelnden Städter erfasst dabei freilich ein Grausen: sollte er aber zuvor einmal in der Westschweiz verweilt haben, so wird er sich tröstend sagen: Gott sei Dank, dass es blos ein Bauernliederkranz und kein Blechmusikkranz ist! Unter allem Schlimmen, was der Sphäre des Messings nachgesagt werden könnte, ist das Schlimmste der Dilettantismus jener leidenschaftlich mit Blechblasen sich vergnügenden Privatvereine, denen man in halb oder ganz französischen Gegenden der Schweiz auf Tritt und Schritt begegnet, namentlich am und im Jura, auch in sprachlich gemischten Kleinstädten, wo der halbwegs Gebildete zwar des Deutschen, wenigstens nach schweizerischem Dialekt, mächtig ist, aber das Französische für vornehmer hält und lieber deutsche Worte verwelscht, wo z. B. die Hausfrau vom Händler das ihr gedruckt empfohlene *Beuclise* (Bügeleisen, schweizerisch Böggl-Ise) kauft. Ein solcher Verein — gewöhnlich aus Arbeitern der Uhrenfabriken und Hüttenwerke bestehend, oder aus Landleuten und Handwerkern, manchmal auch aus Männern höheren Standes — nennt sich eine »*Fanfare*«. Jedes Nestchen muss seine Fanfare haben, das scheint ein Ehrenpunkt für den Ort zu sein. Die guten Leute studiren nach des Tages Last und Hitze mit rührendem Eifer, um sich dann am Sonntag ganz uneigennützig zu produciren; ihre einzige Belohnung ist der Beifall der Einwohnerschaft, der denn auch mit grösster Begeisterung jedem Stücke folgt. Schon die schweizerische Militärmusik kommt deutschen Ohren curios vor; doch wie bläst erst eine *Fanfare!* Mendelssohn's »schöner Wald« aus den Kehlen angetrunkener Schwabendörfler klingt subtil gegen die Leistungen nüchterner, ernsthafter Fanfaristen. Wenn nur den gleichgestimmten Seelen auch gleichgestimmte Hörner entsprächen; aber man muss bisweilen vermuthen, die Instrumente seien nach Gelegenheit zusammengekauft worden wo man sie eben fand, unbekümmert darum, ob die einen in der neuen, die andern in der alten Stimmung stehen. Ich muss übrigens bekennen, dass zu meinem Grimm gegen die Fanfare auch ein persönlicher Grund beiträgt; sie hätte einem mir sehr nahe stehenden Freunde bald den Tod gebracht. Der Leser möge sich in freundlicher Geduld gefallen lassen, dass ich ihm zur Warnung eine Geschichte erzähle, wie schweizerisches Blech lebensgefährlich werden kann.

Wir fuhren an einem Sonntag des vorigen Septembers nach der Petersinsel im Bieler See, der Freund mit einem leichten Schnupfen behaftet. Dort im schönen Walde spazierend, hatten wir aus der Ferne bereits verdächtige Klänge vernommen, und richtig trafen wir zur abendlichen Rückfahrt mit einer vielköpfigen Fanfare zusammen. Gleichzeitig, als wäre er vom offenen Rachen der Tuba angelockt worden, erhob sich ein starker Wind, der nach Sonnenuntergang zu eisigem Sturme anschwoll. Die einzige Cajüte des schlechten Dampfschiffchens konnte keine Zuflucht gewähren, denn dort sass schon die Fanfare und blies mit dem Sturm um die Wette. Die Strecke bis Nidau wäre, obwohl drei oder vier Stationen zwischenliegen, unter gewöhnlichen Umständen und mit besserem Schiff in kurzer Zeit zurückzulegen gewesen; aber ein Unglück kommt selten allein. Der regelmässige Dampfschiffverkehr auf dem Bieler See ist seit lange eingestellt, erst im letzten Sommer hatte man wieder, lediglich zu Sonntagsfahrten, irgendwo ein halb invalides Schraubenschifflein mit kaffeemühlenartigem Maschinchen erhandelt. Inzwischen war infolge einer Correction der Zihl und Aare der Seespiegel bedeutend niedriger geworden, so dass zur Zeit unserer Fahrt die alten Einsteigebrücken um mindestens zwei Fuss über dem Verdeck des unbehülflichen Schiffes lagen und an jeder Station ein steil abfallendes Vermittelungsbret eingeschaltet werden musste. Das gab nun ein Angstgequiekse der aus- oder einsteigenden Frauen, ein Gelächter und Gejohle von der andern Seite, und jedesmal einen ungebührlich langen Aufenthalt. Wir brauchten über anderthalb Stunden, bis wir, steifgefroren, bei Nidau ans Land stiegen. Neuer Schrecken! Die Fanfare trat schleunig in Reih' und Glied, um blasend auf Biel zu rücken. Sie hatte unter Deck beharrlich getutet, doch in den kurzen Pausen offenbar viel flüssige Stärkung zu sich genommen, denn die Accorde klangen entsetzlicher als zuvor. Die Leute voransmarschiren zu lassen, erlaubte die Abfahrtsstunde vom Bieler Bahnhof nicht; es blieb nichts übrig, als dass man, in athemloser Hast gegen den schneidenden Luftstrom trabend, Vorsprung zu gewinnen trachtete. In der Bahnhofsrestauration sassen Trompeter in Uniform, lustig zechend; beim Anblick neuen Blechs beschlich uns eine böse Ahnung, und wahrhaftig, die Noth sollte nicht zu Ende sein. In einem einzigen

Wagen des überfüllten Zugs war noch ein knappes Plätzchen zu finden; da beim Pfiff der Locomotive stolperte einer jener Trompeter betrunken in den Wagen, die Reisegesellschaft mit einer Intrata ohne sicheren Ansatz begrüssend. Die mitfahrenden Schweizer antworteten durch Applaus; der Rothbusch schmetterte ein misstönendes Stück, die Schweizer klatschten und lachten unbändig: »*encore, encore!*« So ging's fort. Der zu Hülfe gerufene Conducteur lud den unermüdlichen Bläser ein, abzubrechen oder sich in einen Wagen dritter Classe zurückzuziehen; aber ein freier Eidgenosse lässt sich nichts befehlen. Auf die Drohung, er müsse zwei Frank Busse zahlen, erwiderte er gemüthlich: »O mit Vergnügen vier!« Alles lachte, der Conducteur mit, unser Schicksal war besiegelt. Es half uns nichts, die Köpfe zum Fenster hinauszustrecken; der Freund flüchtete vor die Thüre des Wagens und fror dort aufs neue. Die Folgen der starken Erkältung machten sich ihm an diesem Abend noch nicht bemerklich, traten jedoch bald bedenklich auf. Er eilte in die Heimath, wo sich eine so tiefgreifende Bronchialaffection entwickelte, dass er in schwere Athemnoth und ein halbdutzendmal in ernsteste Erstickungsgefahr gerieth. Jetzt ist der Mann wieder frisch und gesund. Gleichsam als Gratulationsschrift zu seiner Genesung entstand das Manuscript dieses Aufsatzes, in welchem so Manches, was ich wider inopportunes Blechblasen längst auf dem Herzen hatte, abgelagert ist.

Und die Nutzanwendung aus der langen, vielleicht langweiligen Schaudergeschichte vom Schweizerblech? Möge jeder Feinhörige, der im Begriff steht den Bieler oder Neuenburger See zu befahren, sorgsam auslugen, ob nicht Männer in Blusen mit Metallinstrumenten unterm Arm am Hafen bereit stehen, im glücklichen Falle aber auch noch zu demjenigen Heiligen, dem er am meisten vertraut, ein Stossgebet emporsenden, dass nicht nachträglich an einer Uferstation eine »*Fanfare*« einsteige!

Moll und Dur

in der Natur, und in der Geschichte der neuern und neuesten Harmonielehre.

Mit besonderer Berücksichtigung der Systeme von Valletti und Abt Vogler.

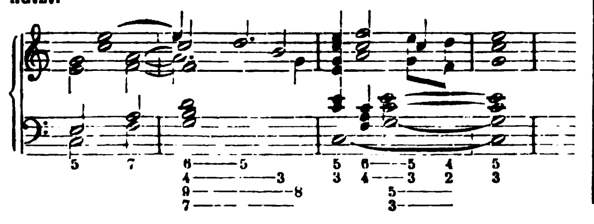
Von

Professor v. **Schafhäutl.**

Vogler. Martini. Valletti.

(Fortsetzung.)

Es giebt aber auch eine accordliche Mehrdeutigkeit, wo dieselben Harmonien verschieden zu sein scheinen — dazu kommt endlich noch eine rhythmische Mehrdeutigkeit. Welch ausserordentlich weites Gebiet in Beziehung auf Tonverbindungen die Vogler'sche Lehre von der Tonfolge entwickelt, hat er durch die Möglichkeit gezeigt, wie, versteht sich, r e g e l r e c h t, alle Dissonanzen mit einander verbunden werden können, und man bekommt hier wirklich im zweiten Takte seines Beispiels im Niederstreiche die gesammten acht Töne der Octave zugleich zu hören, ohne dass das musikalische Gefühl beleidigt würde. Auch Dionys Weber hat Vogler's Beispiel benützt.



Aus dem G dur-Accorde im zweiten Takte sehen wir, dass $\bar{a}$ nicht die Secunde, sondern die None, dass $\bar{\bar{c}}$ nicht die Quarte, sondern die Elfte, dass $\bar{\bar{e}}$ nicht die Sexte, sondern die Dreizehnte ist. Neunte, Elfte, Dreizehnte und Septime sind im ersten Takte regelmässig vorbereitet und lösen sich im zweiten Theile des Taktes wieder ebenso regelmässig auf.

Wir sehen hier in diesen wenigen Elementen, aus dem Ende des vergangenen Jahrhunderts stammend, das Wesen unserer ganzen modernsten Compositionsweise entwickelt, und selbst Vogler's Anweisung zum Temperiren der Tasteninstrumente beruht auf dem Grundsatze, den unsere neueste Schule wieder zu dem ihrigen gemacht hat, dass, wenn es möglich wäre, eine wirklich gleichschwebende Temperatur zu erhalten, die Charakteristik der Töne und Tonarten aufhören müsste — dass die richtige Temperatur darin bestehe, bei der Stimmung die Reinheit der Intervalle nur so weit anzustreben, als es angeht, ohne die Charakteristik der verschiedenen Tonarten aufzuheben. Die Tonwahl, sagt Vogler, wäre bei vollkommen gleichschwebender Temperatur ganz gleichgiltig, ein Nocturno würde ebensowohl aus dem A-dur, ein Kriegsgeschrei aus dem As-dur gesetzt werden können, obwohl man gerade das Gegentheil thut.

Schon dieses Drängen auf Toncharakteristik, auch auf Tasteninstrumenten, beweist, dass Vogler's System, wie er selbst sagt, nur Material war zum ästhetischen Bau, den er durch seine Schule begründen und in die Höhe führen wollte, und die Elemente seines musikalisch-ästhetischen Strebens legte er in der Tonlehre nieder, mit welcher er seine kurpfälzische Tonschule aus dem Jahre 1777 schliesst.

Vogler wollte eine Tonwissenschaft im eigentlichen Sinne des Wortes begründen. »Es wird unsere Tonkunst misshandelt, wenn man glaubt, es gebe keine Tonwissenschaft, keine sicheren Gründe nach Regeln. Welch blindes Ohngefähr, fährt er fort, wäre nicht unsere Tonkunst! Nein, weder der Schöpfer noch die Natur wirken ohne Zweck. Alles folgt einer Ursache, Nichts ist unbestimmt. Nur kommt es auf unser Untersuchen an, dass wir mit scharfsinnigem philosophischem Auge und Ohre die Natur belauschen, ihre Grundsätze und ihre Wirkungen beobachten und durch unermüdliches Nachsinnen uns ihrem geheiligten Tempel nähern.« Vogler schildert den Charakter der Lehrweise der damaligen Zeit und auch der zum Theil noch bis in unsere heutige Zeit herein gewöhnlichen recht gut, wenn er S. 240 schreibt: »Heut zu Tage will man dem Tonschüler keinen Gesang lehren. Er erfährt nichts von dem Plane eines Stückes. Er verfertigt musikalische Reden, ohne noch zu wissen, was eine Periode sei. Der Beistand, den Tonlehrer ihren Schülern noch leisten, besteht fast meistentheils nur darin, dass sie eine Folge zweier verbotener Quinten und Octaven mit schnaubender Brust aufjagen und diese vernichten.«

Ich will hier nur nebenbei erinnern, welche Freude es unserm Mendelssohn verursachte, als er in einer Composition des grossen Sebastian Bach eine verbotene Quintenfolge entdeckte.

Der Anfang der Vogler'schen Tonwissenschaft war allerdings in seiner aphoristischen rechnenden Weise selbst dem geübten Auge nichts weniger als leicht zugänglich. Vogler bekennt selbst: »Ich verdiene die Kritik, die ich auf meinen Meister früher selbst gemacht. Wenn Ihr System herauskommt, sagte ich, wird man zweifeln, ob der Mathematiker von Musik, oder der Musiker von Mathematik spreche,« und in der That sagte bekanntlich auch Mozart von der Vogler'schen Tonwissenschaft — diese Tonwissenschaft sehe eher einem Rechnungsbuche, als einer Compositionslehre gleich. In der schwedischen Abfassung seiner Tonwissenschaft war allerdings dieser Fehler vermieden; allein die schwedische Herausgabe erreichte Deutschland nicht. Indessen die Vogler'sche Tonwissenschaft

und Tonsetzkunst bildete eigentlich nur das Skelet, die Basis, die Elemente, auf welchen er seine weiteren, das ganze Gebiet der Musik umfassenden Entwickelungen gründete. In seinen »Betrachtungen der Mannheimer Tonschule«, die er durch drei Jahre, von 1778 bis 1781, fortsetzte, die aber nur wenigen Theoretikern zu Gesichte gekommen sein dürften, führte er die Grundsätze seiner Tonwissenschaft durch die umfassendsten musikalischen Beispiele, erläutert nach allen Richtungen, aus, bis er nach Paris ging und als Schluss seiner Betrachtungen noch seinen Schluss-Aufsatz: »Vom Zustande der Musik in Frankreich« schrieb — dessen letzte Zeilen auch heute noch als das Spiegelbild für unsere gegenwärtigen musikalischen Zustände dienen können. »Um schön singen zu hören«, sagte er, »muss man nach Italien reisen; ein musikalisches Drama (er spielt hier auf Gluck an) sieht man nur in Paris, und nur die Deutschen sind fähig in Tönen zu malen und alle Leidenschaften auf der Bühne stark, durchdringend, aber immer von den Lippen der Grazien ertönen zu lassen.«

In diesen Betrachtungen der »Mannheimer Tonschule«, denen sich mehr als 136 in Folio oft gar zu eng gedruckte Notentafeln anschliessen, werden alle musikalischen Stile und Schreibweisen erläutert: der Kirchenstil, Kammerstil und Theaterstil, Instrumentalcompositionen, das Clavierspiel in seiner concertirenden und variirenden Weise, werden musikalisch und ästhetisch betrachtet, das Lied und der Gesang überhaupt in allen seinen verschiedenen Formen durchgearbeitet; viele der bedeutendsten Werke der damaligen Zeit finden sich da ganz oder in ihren hervorragenden Theilen analysirt, die concertirende Instrumentalmusik erläutert, ihre Schönheiten entwickelt, auf ihre Mängel hingewiesen. So ist z. B. Pergolese's *Stabat mater* vollständig wiedergegeben, seine Eigenthümlichkeiten und Schönheiten erläutert, dagegen der polyphone fugirte Satz, in welchem bekanntlich Pergolese nicht stark war, versuchsweise nach Vogler's strenger Weise regelrecht ergänzt und umgeschaffen.

Was die Oper der damaligen Zeit betrifft, so wurde z. B. aus der berühmten Oper »Olimpiade« die damals allbekannte Arie: *Se cerca se dice,* componirt von Galuppi 1748 und Anfossi 1778, analysirt, der musikalisch-ästhetische Werth beider Compositionen in Hinsicht auf Zeit und Charakter verglichen. Wir finden da, was die damalige Zeit in Bewegung setzte, Parallelen zwischen Gluck und Piccini gezogen, zwischen Gluck, dessen Melodien Forkel zur selben Zeit »Gassenhauer« genannt hatte, und das war zu einer Zeit, wo alle unsere Compositionslehren, so voluminös sie auch sein mochten, grösstentheils nichts anderes als Generalbasslehren, Grammatiken waren, denen immer die eigentliche Syntax fehlte, oder voluminöse contrapunktische Chorallehren nach halb alten, halb neuen Principien formulirt.

Vogler sagt da ganz mit Recht: »Man hält die Schüler Jahre lang mit contrapunktischen Arbeiten hin, und wenn sie aus der Schule kommen, sind sie nicht einmal im Stande, ein Menuett richtig zu setzen«.

Riepel.

Der einzige Schriftsteller der damaligen Zeit, der sich als Lehrer mit der musikalischen Syntax und Rhetorik wirklich durchgreifend und deshalb praktisch beschäftigte, war der Musikdirector des Fürsten Thurn und Taxis in Regensburg, Joseph Riepel. Die erste wirklich praktische Anleitung zur Herstellung einer musikalischen Composition war in seinen »Anfangsgründen der musikalischen Setzkunst« (1752) gegeben. Im Abschnitt über Taktordnung, Tonordnung, harmonisches Silbenmaass u. s. w. bekommt der Schüler hier zum erstenmale einen Begriff vom Wesen und Baue der musikalischen Perioden und der rationellen Verbindung derselben. Riepel beginnt mit dem Baue der Menuette, von da consequent bis zur Composition grösserer Instrumentalwerke — bis zur eigentlichen Kammermusik fortschreitend.

Vogler, wenn auch weniger consequent, als sein Lehrer Vallotti, stützte seine Lehrsätze über das Wesen und die Verhältnisse der Scalatöne auf geometrische Proportionen, da er, wie schon angemerkt, eine Tonwissenschaft verlangte, eine Wissenschaft, deren Aufgabe, wie jeder Wissenschaft überhaupt, es war, Erkenntnisse, die wir durch Erfahrung gewonnen haben, auf ihre inneren lebendigen Beziehungen zu einander zurückzuführen.

Gottfried Weber.

Ihm gegenüber trat Gottfried Weber, den man immer für Vogler's Schüler hielt, bereits als reiner Empiriker auf und verwarf allen Rechnungsapparat, da er für die Praxis nicht ausreiche und für dieselbe von keinem Nutzen sei. Allein schon Riepel, der ein erklärter Feind der sogenannten Rational-Rechnung war, weil Viele von ihr mehr verlangten, als sie leisten konnte, entgegnete in seiner sokratischen Lehrmethode dem Schüler, der ihm bemerkte, es gebe gute Componisten, die von allem dem nichts wüssten, was ihm selbst sein Meister lehrte, sehr gut, dass ein geschliffenes Messer viel besser schneide, als ein ungeschliffenes.

Lächerlich machten sich sogar noch in den neuesten Zeiten die sogenannten Aristoxener (1846), welche nach einem schlechten Experimente, aus welchem sie fanden, dass die Hälfte der Saite nicht die reine Octave gebe, alle Rechnung verwarfen. Hauptmann entgegnete ihnen recht gut: Wenn die Aristoxener nicht rechnen wollen, so dürfen sie auch nicht messen.

Die meisten Handbücher der Composition verfolgten den alten Weg, indem sie die Accorde in ihrer Reihenfolge beschrieben und sich um den innern Grund und die Entstehung ihrer Glieder nicht oder nur wenig bekümmerten.

Dagegen gründen sich die Systeme aller neueren Theoretiker wieder auf das Rameau'sche Princip: dass der Duraccord durch die Natur gegeben, der Mollaccord aber ein Product der Kunst sei, daher auch der alte Streit: welcher Accord besser klinge, der Duraccord oder der Mollaccord.

Indessen alle musikalischen bis jetzt erschienenen Lehrbücher waren für den angehenden und fortschreitenden Musiker vollkommen ausreichend, den erst die Praxis ins musikalische Leben einführte, während er seine contrapunktischen Schulaufgaben bereits wieder grösstentheils aus dem Gedächtnisse verloren hatte.

Die beiden besprochenen alten, wirklich mehr tiefer und praktischer ins musikalische Leben eindringenden Harmonielehren hatten zu ihren Autoren ebenso grosse Praktiker, Virtuosen auf der Orgel, als Theoretiker und Compositeure. Vallotti war ohne allen Widerspruch der grösste Orgelspieler seiner Zeit in Italien. Seine contrapunktischen Compositionen für den Gesang sind ebenso originell und grossartig, als seine Instrumentalschöpfungen. Der Abt Vogler war unbestritten wenigstens einer der gewaltigsten Orgelspieler seiner Zeit. Ueber seine Compositionen will ich hier blos das Urtheil eines Tongelehrten anführen, dessen Lob gewiss keinen Schatten von Parteilichkeit enthält, der seinem gefeierten Heroen gegenüber auf Vogler's sogenannte Charlatanerie zu sprechen kommt. Es ist Hilgenfeldt in Hamburg, der in seiner zur Säcularfeier Bach's abgefassten Schrift: »Johann Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werke« S. 100 erklärt: »Gerade dieser Charakterzug Vogler's, der überhaupt mit seinem übrigens umfassenden Wissen gern prahlte, um es an den Mann zu bringen, und das daraus gegen ihn entsprungene Vorurtheil hat ohne Zweifel bis auf den heutigen Tag (1850) die Anerkennung seines fast in allen Fächern der Musik eminenten Talentes dermaassen be-

einträchtigt, dass z. B. seinen wirklich ausgezeichneten Compositionen lange nicht die Würdigung zu Theil geworden ist, die sie von Rechts- und Kunstwegen beanspruchen dürfen«.

Was von Vallotti im Drucke erschienen ist, war kurz vor seinem Tode publicirt, der erste Theil, die Basis, auf welcher er seinen musikalisch-theoretisch-praktischen Bau aufführen wollte. Die musikalische Lehre seines Schülers Vogler umfasste dagegen das ganze Gebiet der Musik vom Chorale angefangen bis zu unserer heutigen Musik, die sich in ihrer vollen Entwicklung in seinen Schülern Weber und Meyerbeer kund giebt. Vogler's Lehre und System gipfelte durch alle complicirtesten Zweige der Harmonie auf das Wesen aller Musik, der Vocal- sowohl als der Instrumentalmusik — den Gesang, den nun unsere modernen harmonischen Dualisten gar nicht oder nur als Nebensache betrachten. Der Molldreiklang war es, dessen Natur unsere modernen philosophirenden Theoretiker am meisten beschäftigte. Die Molltonart trat so häufig, ja in den ältesten Zeiten sogar der Durtonart gegenüber am häufigsten auf, und dennoch fand man in den schwingenden und klingenden Saiten den Durdreiklang, den Molldreiklang aber nicht, obwohl z. B. Vogler behauptete, alle unsere modernen Melodien entspringen aus der Harmonie.

Die bisherige Harmonielehre hatte ihre harmonischen Theorien auf die Lehren der Arithmetik, auf die Lehre von den Zahlen zu einander gestützt. Die Mathematik hat es aber überhaupt nur mit abstracten Grössen zu thun, und sie ist die einzige Wissenschaft der abstracten Grössen; allein die Natur ist kein mathematisches System und daher ist nie festgestellt, wie weit die Gesetze, nach welchen sich abstracte Grössen verbinden und entwickeln, auch in den Erscheinungen der Natur begründet sind.

Bei unserer modernen Harmonie haben wir es mit einem Complex von Elementartheilen zu thun, die sich zu einem Ganzen verbinden, die jedoch nicht mehr abstracte Grössen sind; und da sie eben nicht mehr abstracte Grössen sind, ist für die Deutung der Gesetze ihrer Verbindungen als Vielfaches ein sehr weiter Spielraum gegeben und verschiedene Erklärungsweisen oder Theorien pflegen immer neben einander aufzutauchen. So haben wir z. B. in der Chemie sehr wohl bekannte Verbindungen, über deren Bildung mehrere Theorien und Formeln neben einander hergehen. Ja, wir haben Körper, deren Bestandtheile vollkommen genau bekannt sind und über deren Verbindungsweise wohl gegen zwanzig verschiedene Theorien und Formeln existiren. Diese Theorien gehen von individuellen Ansichten aus und jedes Individuum ist natürlich von der Richtigkeit seiner Ansicht vollkommen überzeugt. Nehmen wir als Beispiel nur den bekannten Aether. Jedes Auge kann ihn sehen, jedes Individuum kann ihn riechen, der Geruch allein ist bei ihm so unzweideutig, dass ihn auch der Unerfahrenste, Ungebildetste sogleich wieder erkennen kann. Weit schlimmer ist es in der Musik mit ihren harmonischen momentanen Combinationen bestellt. Bei diesen Combinationen tritt ein Sinn als Richter auf, das Gehör, das über eine flüchtige Erscheinung zu urtheilen hat und deshalb schon an und für sich schwer zu controliren ist. Dazu hängt das Urtheil des Gehörs in musikalischen Combinationen von der Zartheit der Organisation des Sinnes, von seiner Empfänglichkeit für Toncombinationen, von grösserer oder geringerer, von längerer oder kürzerer Uebung ab.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber die Entstehung des „Dies irae" und dessen Verfasser.

(Nach dem Französischen des A. Schwartz in der »Revue britannique«.)

In der kleinen Stadt Assisi im Schatten der Apenninen, wo der Tiber mit dem Arno zusammentrifft, erhebt sich auf dem »Collis Paradisi« die Kirche des heiligen Franciscus, des Ritters des Gekreuzigten (*eques crucifixi*). Wenn der Wanderer von der Betrachtung der Figuren Giotto's, welche die Armuth, die Keuschheit und den Gehorsam, die Haupttugenden der Christusritter darstellen, geschieden ist, steigt er auf einer Treppe zu der kleinen in den Felsen gehöhlten Kapelle hinab. Hier ist es, wo nach der Tradition unter dem Altare die Gebeine des Petrus Bernardinus ruhen, dessen Erscheinen auf der Erde dem des Morgensterns glich, der durch das Gewölke bricht.

Eines Tages in den ersten Jahren des 13. Jahrhunderts waren einige Mönche in der Kirche Santa Maria degli Angeli, seitdem mehr bekannt als »Portiuncula«, versammelt. Sie waren von einem Manne zusammengerufen worden, der ihnen buchstäblich ein Sendbote des Himmels zu sein schien. »O, wie wunderbar war seine Schönheit, wie blendend sein Glanz« schrieb drei Jahre nach seinem Tode dessen Biograph Thomas de Celano. Der, welcher einen so ausserordentlichen Enthusiasmus erweckt hatte, war der Kanzelredner Franciscus. Wenn er in der Mitte seiner Schüler stand, bekleidet mit seiner grauen härenen Kutte in Kreuzesform; wenn er ihnen in aller Einfachheit, aber mit von tiefster Ueberzeugung getragener Beredtsamkeit erklärte, dass ein bestimmter Sinn in den Worten ihres göttlichen Meisters enthalten, und dass sie in diesem wörtlichen Sinne auszulegen seien; wenn er hinzufügte, dass das Ideal keineswegs etwas über ihnen Stehendes, für sie niemals Erreichbares, sondern ein wesentlicher Bestandtheil der Wirklichkeit sei; wenn er sie aufforderte, sich nicht von der Welt abzusondern, sondern in derselben als christliche Streiter für ihren himmlischen Gebieter kämpfend zu leben; wenn er zum Schlusse sein festes Vertrauen aussprach, dass die kleine Zahl seiner Zuhörer eines Tages zu einer grossen Menge anwachsen würde, wer hätte sich da dem Glauben verschliessen können, dass sein blasses Angesicht von einem Abglanze des himmlischen Strahles beleuchtet werde, und seinen Schülern als das Gesicht eines Engels erscheine?

Wenn man die Annalen jenes 13. Jahrhunderts durchliest, so flüchtet man mit einem gewissen Gefühle von Tröstung, dem ähnlich, welchen der Durchbruch eines Sonnenstrahles durch das Halbdunkel der Dämmerung verursacht, in die Mauern des ersten Heiligthums der Franciscaner. Um das Aeussere dieses Asyls eine ununterbrochene Folge von Kämpfen und von Tumult! Der Krieg verwüstet die schönste Gegend Italiens. Dieser Krieg ist der Streit der kaiserlichen Macht und der päpstlichen Suprematie, die eine vertreten durch Friedrich II., die andere durch Gregor IX. und seine Nachfolger; ein Streit, in den die Guelfen und Ghibellinen ihre Zwistigkeiten hineinmischen. Die unglücklichen Albigenser sind die blutenden Märtyrer ihrer Häresie. Wie kann man sich wundern, dass die Häresie einfacher Unterthanen von Rom dem weltlichen Arme ausgeantwortet wird, nachdem Friedrich selbst, auf seinem Throne excommunicirt, durch ein Concil feierlich abgesetzt ist? Allein er fährt fort, dem Vatican zum Trotze zu herrschen und wird nur durch den Tod gewissermaassen besiegt. Allein die Verwirrung dauert auch nach dem Kaiser fort, und selbst während des langen darauf folgenden Interregnums, bis zum letzten Jahre des Säculums, welches endet wie es begonnen, stets in Blut! Und doch, wenn man hoch über diesem Toben die harmonische Glocke des Klosters des heil. Franciscus hört, die die Gläubigen zum Cultus der »Gottesmesse« ruft, zu dieser

Incarnation des Friedens und der Milde, welche von den Franciscanern seit der Gründung ihres Ordens fast abgötterisch geliebt wird, so fühlt man sich beruhigt und getröstet.

Die Geschichte hat uns den Namen des ersten Schülers des Franciscus von Assisi aufbewahrt. Es ist Bernardo de Quintavalle, der als der erste alles verliess, um sich dem *»pauperculus Christi«*, wie man ihn nannte, anzuschliessen. Elf Andere folgten Bernardo's Beispiele, und Franciscus, wie sein göttlicher Meister, eröffnete seine Mission mit zwölf Schülern; einige derselben waren Männer aus untergeordneten Stellungen, arm und wenig unterrichtet; allein die anderen, insbesondere auch jene, welche sich mit den Zwölfen verbanden, gehörten nach Rang und Erziehung den höheren Classen an, als: der berühmte Pacifico, Jacopone di Todi und hauptsächlich Bonaventura, der diesen Namen dem heiligen Franciscus selbst verdankte. Man erzählt nämlich, dass der Heilige während einer schweren Krankheit zu ihm gerufen worden war, um für ihn zu beten, und als er einige Tage später seine Bitte erfüllt sah, ausrief: *»O Buonaventura!«* — Was auch an dieser Anekdote sein mag, so ist doch gewiss, dass Franciscus Grund hatte, den Himmel für diese Genesung zu danken. Das *»breviloquium«*, die Abhandlungen und Gedichte des Bonaventura, dieses Plato seines Jahrhunderts, mit ihrer tiefen Wissenschaft und ihrem Anfluge von Mysticismus, diesem zweifachen Ausdrucke einer mächtigen Intelligenz und eines wahrhaft christlichen Gemüthes, heben sich unter zahllosen Schriften des Mittelalters als goldene Sterne inmitten einer dunklen Nacht empor.

Unter den ersten Schülern des heiligen Franciscus befand sich auch ein gewisser Thomas, um ihn von einem andern Träger desselben Namens zu unterscheiden »Thomas de Celano« genannt. Sein Geburtsort Celano ist eine kleine Stadt in den Abruzzen. Man weiss nichts über Thomas' Jugend, sowie über die Umstände, welche ihn veranlassten, sich in die Zahl der Schüler des Franciscus aufnehmen zu lassen. Ohne eine einschlägige Bemerkung von Waddingus, dem getreuen Annalisten des Franciscaner-Ordens, wüssten wir nicht, dass er demselben angehörte. Thomas besass nicht die Eigenschaft, sich vorzudrängen und stets auf sein hohes Verdienst hinzuweisen, wie die Autoren des 19. Jahrhunderts; bei seiner Bescheidenheit und seiner ungemeinen Demuth lief er Gefahr, im dreizehnten unbekannt und vergessen zu bleiben. Indem man ihn stets meditirend und in das Studium alter Pergamente vertieft sah, viel öfter auch träumend über den Gräbern der Todten als in der Gesellschaft der Lebenden, hätte man beinahe seine ausserordentliche Feinfühligkeit, wie die Ursache seiner stummen Trauer kaum errathen. Dieser Träumer war bekümmert über die wachsende Verderbniss der Zeiten und fragte sich, wie derselben Einhalt gethan werden könne. Als die Stimme des Franciscus, wie die eines andern Elias, in seine Einsamkeit drang, erhob sich dieser sympathische Elisäus, folgte dem Heiligen und wurde sein Freund.

Was für ein Unterschied aber zwischen dem leidenschaftlichen, stürmischen Meister und dem ruhigen Schüler! Indessen waren auch so tiefe geistige Beziehungen zwischen ihnen vorhanden, dass ihre Freundschaft ganz erklärlich schien; allein von Seite des Thomas de Celano wurde diese Freundschaft bald eine gleichzeitig ruhige und leidenschaftliche Zuneigung, eine jener unerschütterlichen Hingebungen, welche den Ruhm der zur christlichen Vollendung gelangten Geister bilden.

Einige Jahre nach seinem Bekanntwerden mit St. Franciscus finden wir Thomas de Celano in Deutschland. Ein erster Versuch, einen Franciscaner-Orden zu gründen, war missglückt; ein zweiter sollte glücklicher sein. Cellarius wurde zum Oberhaupte dieser frommen Colonie ernannt und Thomas begleitete ihn. Es war in jenem friedlichen Kloster jenseits des Rheins, wo er seine wahre Wirkungssphäre fand. Er hatte nicht das Naturell, mit der Welt zu kämpfen. Mit Gutheissung des Franciscus, des grossen Förderers classischer Studien, überliess er sich diesen, fest überzeugt wie sein Meister, dass das, was sie Grosses und Edles enthalten, trotz des heidnischen Ursprunges zur Ehre Gottes selbst nützen könne. Die drei in Deutschland zugebrachten Jahre wären die glücklichsten seines Lebens gewesen, ohne die traurige Kunde, die er von dem Tode des heiligen Franciscus erhielt. An einem Herbstabende hatte sich der Heilige in noch wenig vorgerücktem Alter zum letzten Schlafe auf Erden hingelegt; allein wenn auch nicht »lange«, so hatte er doch »viel« gelebt und, bevor er die Augen schloss, die Freude gehabt, sich von tausenden von Schülern umgeben zu sehen. Thomas empfing die Nachricht mit Resignation und kehrte nach Italien zurück.

In dem Jahre vor seiner Rückkehr (1230) war es, als er das Leben seines Meisters und Freundes zu schreiben anfing. Diese erste Biographie war nur eine kurze Notiz, bekannt unter dem Titel der Legenda Gregorii IX., weil sie im Auftrag dieses Papstes entworfen worden war. Nach Waddingus sang man sie in dem Chor der Kirche. Wir können uns die psalmodirenden Mönche vorstellen, welche so die Erzählung der Thaten und Worte ihres Gründers recitiren, gleich wie die Troubadours, aus der Provence nach Italien kommend, den Landsleuten des Petrarca und Dante die Geschichte eines ihrer Helden vorsingen, der tapfer in der Schlacht und selbst ein Dichter die Farben einer Dame des Liebeshofes trug. Wir können uns den Ausdruck des Entzückens auf den bleichen Gesichtern der Zwölfe vorstellen und deren glückseliges Lächeln, wenn sie einen der Acte vortragen hörten, deren theilnehmende Zeugen sie gewesen, eines der erbaulichen Worte des heiligen Ritters, dessen Banner sie gefolgt waren. Allein diese kurze Biographie wurde nicht für hinreichend gehalten. Crescentius richtete an Thomas die Bitte, eine ausgedehntere zu verfassen — eine Aufgabe, die er mit dem ganzen Enthusiasmus seiner Seele übernahm. Man kennt diese zweite Biographie des heiligen Franciscus von Assisi unter dem Titel der *Legenda antiqua;* sie fing mit den Worten an: *placuit sanctae universitati vestrae* und enthält die Einzelheiten mehrerer Wunder, die dem Heiligen zugeschrieben werden. Bernardus de Bessa machte davon einen Auszug.

Ich habe diese Biographie gelesen, weil ich mir eine Idee von dem Charakter des Thomas de Celano verschaffen wollte; denn selbst in der gewissenhaftesten Biographie, in welcher der Biograph so viel als möglich seine Individualität vergisst und sich nur mit dem beschäftigt, den er uns kennen lehren will, kann der Autor nicht verhindern, dass er selbst von Zeit zu Zeit aus den Coulissen hervortritt, um sich auf der Bühne zu zeigen. Ich finde in dem Leben des St. Franciscus von Thomas de Celano eine völlige Abwesenheit der Kritik, wofür ich sein Jahrhundert und nicht ihn tadle. Es ist eine Chronik, von Zeit zu Zeit sehr kunstvoll zusammen gestellt, noch öfters confus; doch anderseits welche Genauigkeit der Beobachtung, welche Sorgfalt in der Notirung aller Einzelheiten und im Sammeln der kleinsten Vorgänge und geringsten Worte, welche dem Leser von Nutzen sein können? Welche Wärme der Zuneigung, welche Schlichtheit des Glaubens bei dem Berichte der Wunder des Heiligen! Es thut uns beinahe leid, dass diese mit so viel Enthusiasmus erzählten Wunder nur für die naive Gläubigkeit Wunder sind und ebenso leicht durch natürliche Ursachen erklärt werden können, wie gewisse physische Phänomene, wie die *»fata morgana«*, diese brillante Luftspiegelung, welche an dem Horizonte von Reggio die reichen Bilder der Küste von Sicilien abmalt. Wenn eine gewisse moralische oder intellectuelle Atmosphäre vorhanden ist, ein Volk im Orient oder Occident noch im Zustande der Kindheit, auf

welches die Einbildungskraft eine fast übernatürliche Autorität ausübt, und wenn dann ein Mann hinzukommt, der durch ein oder das andere Mittel dieses Volk mit Vertrauen auf seine Superiorität erfüllt, so ist es nicht zu verwundern, dass sich um ihn ein Kreis von Legenden bildet, sondern nur, dass dieser Mann nicht der Held von Legenden wird. Nichts ist irriger als anzunehmen, es bedürfe Jahrhunderte, um Legenden entstehen zu machen; sie entstehe an Einem Tage — gewöhnlich zu Lebzeiten der Person, welche sie verherrlichen — und es sind Jahrhunderte nothwendig, um sie verschwinden zu machen. Drei Jahre nach dem Tode des heiligen Franciscus schreibt sein intimer Freund Thomas von Celano sein Leben, worin Wunder auf Wunder, sämmtliche attestirt, folgen, die alle Welt glaubt; nach etwas mehr als hundert Jahren schreibt Albizzi sein merkwürdiges *liber conformitatum,* worin derselbe St. Franciscus, Sohn des Pietro de Bernardini, ein »zweiter Christus« genannt wird. Vor dem Ende des 14. Jahrhunderts ist die Portiuncula ein Mittelpunkt der Verehrung, zu welchem tausende von Pilgern aus allen Theilen Europas hinströmen. Für uns im 19. Jahrhunderte giebt es nur noch Ein Wunder: dass Franciscus, ungeachtet der zahlreichen Versuchungen, welche sein Leben umgaben, so gross und so gut geblieben ist, wie er es unbestritten war.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Andreas Ornithoparchus aus Meiningen, der Zeitgenosse Luther's, und dessen **Lehre von den Kirchenaccenten.** Nach der dem Magistrate der Stadt Lüneburg gewidmeten Schrift desselben: Musicae activae Micrologus, Lipsiae 1517, dargestellt und mit Bemerkungen über die Anwendung der Lehre auf den liturgischen Gesang der lutherischen Kirche begleitet von **Justus W. Lyra,** Pastor. Mit einer lithographirten Beilage. Gütersloh, C. Bertelsmann. 1877. VIII und 57 Seiten gr. 8.

Der ausführliche Titel giebt den Inhalt des Schriftchens hinreichend an. Es behandelt ein Nebengebiet der Musik, welches früher von grosser Wichtigkeit war und auch immer wieder in Erinnerung gebracht zu werden verdient, nicht allein in theologischen Kreisen. Der Accent wurde von den Alten dem Concent entgegen gesetzt, aber als Bruder, Sohn desselben Vaters, genannt Sonus, der Laut. Den Accentus hat Sonus mit der Grammatik, den Concentus mit der Musik erzeugt: in diesen Bildern sucht auch unser Autor seinen Lesern die Sache begreiflich zu machen, und den Streit über den Vorrang schlichtet er so, dass der Accent zum König erhoben wird über Redner und Dichter, der Concent über Sänger und — Moralisten! Aber im kirchlichen Gebiete wurden beide zugelassen und theilten sich das Feld. (S. 13.)

Der neue Bearbeiter und Erklärer der Lehre des alten fahrenden Gelehrten, liefert in seinem Büchlein den Beweis, dass er unseren musikwissenschaftlichen Arbeiten mit Theilnahme folgt, und hat es verstanden, den anscheinend trockenen Gegenstand allgemein verständlich und interessant zu behandeln.

Berichte.

Leipzig, 14. Januar.

Die ersten beiden Gewandhausconcerte im neuen Jahre erhielten durch die Betheiligung des Herrn Johannes Brahms einen besonderen Reiz. Der neuerdings hier sehr gefeierte Gast spielte in dem ersteren derselben sein Dmoll-Concert Op. 15 fur Pianoforte und errang sich diesmal damit einen nachhaltigeren Erfolg, als vor einer Reihe von Jahren mit dessen erstmaliger Vorführung. Die weiteren Bestandtheile des Programms waren die Ouvertüre Op. 124 von L. van Beethoven, welcher das Gebet »Verleih uns Frieden gnädiglich« für Chor und Orchester von Mendelssohn-Bartholdy vorausging und die Motette »Ich lasse dich nicht, mein Jesu, du segnest mich denn« von Joh. Christoph Bach folgte (beide vom Thomanerchor vortrefflich ausgeführt), und endlich die Symphonie Nr. 2, C-dur von Robert Schumann, in welcher sich das Orchester wieder in seiner ganzen Vollendung zeigte. — In dem darauf folgenden zwölften Gewandhausconcerte, Donnerstag den 10. Januar, richteten sich aller Erwartungen auf die neue Symphonie (Nr. 2 D-dur) von Brahms. Der Componist, der sein Werk selbst dirigirte, konnte jedenfalls mit der Ausführung desselben seitens des Orchesters zufrieden sein, während die übrigen, später noch zu nennenden Nummern des Programms ausnahmsweise nicht durchgängig ohne alle Unebenheiten von Statten gingen. Der Erfolg, den die Symphonie von Brahms bei der Zuhörerschaft hatte, unter welcher sich übrigens nicht wenige auswärtige Freunde und Verehrer des Componisten befanden, war ein entschiedener und allgemeiner. Gleich bei Erscheinen vor dem Publikum wurde der Componist vom Orchester musikalisch mit einer Intrade empfangen. Der erste Theil des fraglichen Concertes enthielt die Ouvertüre zu »Euryanthe« von Carl Maria von Weber, Recitativ und Arie aus »Esther« von Händel »Der Kön'ge Herr«, Concert in A-moll von H. Vieuxtemps, Lieder von Brahms: a) Von ewiger Liebe, b) Minnelied, c) Des Liebsten Schwur, sodann noch Romanze von Max Bruch und Rondo von H. Wieniawski — beide für Violine. Neben Brahms glänzten noch die Namen der Frau Kölle-Murjahn aus Karlsruhe und des Herrn Emil Sauret auf dem Programm. Es bedarf wohl kaum noch der besonderen Erwähnung, dass beide — Erstere in ihren Gesangs-, Letzterer in seinen Violinvorträgen das Auditorium wieder durch ihre ausgezeichnete Künstlerschaft entzückten und jene enthusiastische Stimmung vorbereiten halfen, welche sich bei der Brahms'schen Symphonie in so hohem Grade kund gab. — Kommen wir auf diese noch einmal kurz zurück. In formeller Beziehung geben wir der zweiten Symphonie von Brahms den Vorzug vor der ersten, da in ihr die einzelnen Theile in einem besseren Verhältniss der Eurhythmie zu einander stehen, obwohl uns in der ersten einzelne Gedanken wieder unmittelbarer gepackt haben, als in der jüngst gehörten neuen Symphonie. Uebrigens schlägt der Componist in derselben einen helleren, freundlicheren und weicheren Ton an, als wir sonst von Brahms zu hören gewöhnt sind. Nur das Adagio hatte für uns noch etwas Schwerergründbares; dagegen war der dritte Satz mit dem durch seine poetische, herzliche Simplicität sofort für sich einnehmenden Thema von bestrickender Anmuth, und riss der Schlusssatz durch den frischen Zug des musikalischen Ergusses unmittelbar mit sich fort.

Auch in dem letzten, den 8. Januar stattgehabten Euterpeconcert gelangte eine Symphonie zur Aufführung, die, wenn auch nicht gerade Novität war, so doch der jüngeren Vergangenheit angehörte, wir meinen Raff's »Waldsymphonie«. Dieselbe wurde, gleich der Ouvertüre »Meeresstille und glückliche Fahrt« von Felix Mendelssohn-Bartholdy vom Orchester sehr wacker durchgeführt und vom Publikum mit lebhaftem Beifall entgegengenommen. Am beregten Abende erfreute uns auch der verdienstvolle Concertmeister des Euterpeorchesters, Herr August Raab, wieder durch zwei grössere Violinvorträge, welche in Bruch's Violinconcert und Beethoven's Romanze in F-dur bestanden. In beiden documentirte sich Herr Raab, sowohl was die Technik als was die Auffassung anbetrifft, von Neuem wieder als tüchtiger Musiker, als welchen denselben das Publikum auch an dem letzten Concertabende wieder seine Anerkennung zollte, indem es den Solisten mehrmals hervorrief. Die Gesangsoli an diesem Abend bestanden in Recitativ und Arie aus der Oper »Titus« von Mozart und drei Liedern von Brahms, Goldmark und Schumann, welche Fräulein Louise Proch, Hofopernsängerin aus Braunschweig mit musikalischer Correctheit und ausreichender Stimmkraft verständnissvoll, jedoch nicht mit jener künstlerischen Feinheit und jenem poetischen stimmlichen Schönklang, wie solchen speciell der Concertgesang beansprucht, zum Vortrag brachte.

Wir wollen unseren Bericht nicht schliessen, ohne noch zu erwähnen, dass Sonnabend den 12. Januar die Kammermusikunterhaltungen des zweiten Cyklus im Saale des Gewandhauses begonnen haben. Es ist in der ersten derselben ausser den beiden Streichquartetten Op. 44 von Felix Mendelssohn-Bartholdy und Op. 74 von L. van Beethoven noch eine Serenade Nr. 2, Op. 126 für Pianoforte, Violine und Violoncello von Carl Reinecke zur Aufführung gekommen. Wie das Werk gewesen und wie dasselbe gefallen hat, wissen wir nicht zu sagen, da uns kein Billet zu dieser Aufführung zuging.



ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 30. Januar 1878. **Nr. 5.** XIII. Jahrgang.

Adonis,
Oper von
Reinhard Keiser.
(1697.)

Am 2. Januar dieses Jahres waren zweihundert Jahre verflossen seit der ersten Aufführung einer deutschen Oper in Hamburg. Das gegenwärtige Theater dieser Stadt hat sich die Gelegenheit nicht entgehen lassen, ein Jubiläum zu feiern. Und zwar geschah dies in der Weise, dass vom 14. bis 19. Januar eine Reihe von Werken vorgeführt wurde, welche die Entwicklung der vaterländischen Oper bezeichnen sollten. Man nannte das die »historische Opernwoche«. Es wird noch mehr darüber zu sagen sein; für heute bemerken wir aber nur, dass die älteste der in der sogenannten historischen Opernwoche aufgeführten Musik dem Keiser'schen Adonis entnommen war. Ueber dieses Werk dürfte nun ein Bericht um so passender sein, weil die in Hamburg gegebene Schlussscene desselben keineswegs geeignet war, ein genügendes Bild von Keiser's Kunst zu liefern, und weil die genannte Oper ohne Zweifel den Lesern gänzlich unbekannt ist.

Unter den Werken des Jahres 1697 war das erste:

> Der geliebte Adonis in einem Singespiel auf dem Hamburgischen Schauplatz vorgestellet. Textbuch 28 Blätter in 4. Vorwort und 3 Acte. 52 Arien, von denen 36 in der Rundstrophe. 7 Verwandlungen.

Den Text schrieb Postel, die Musik Keiser: das Werk rührt also von den beiden fruchtbarsten und bedeutendsten Männern her, welche ihre Thätigkeit dauernd der Hamburger Oper widmeten und im Bunde mit einander ihr Bestes leisteten.
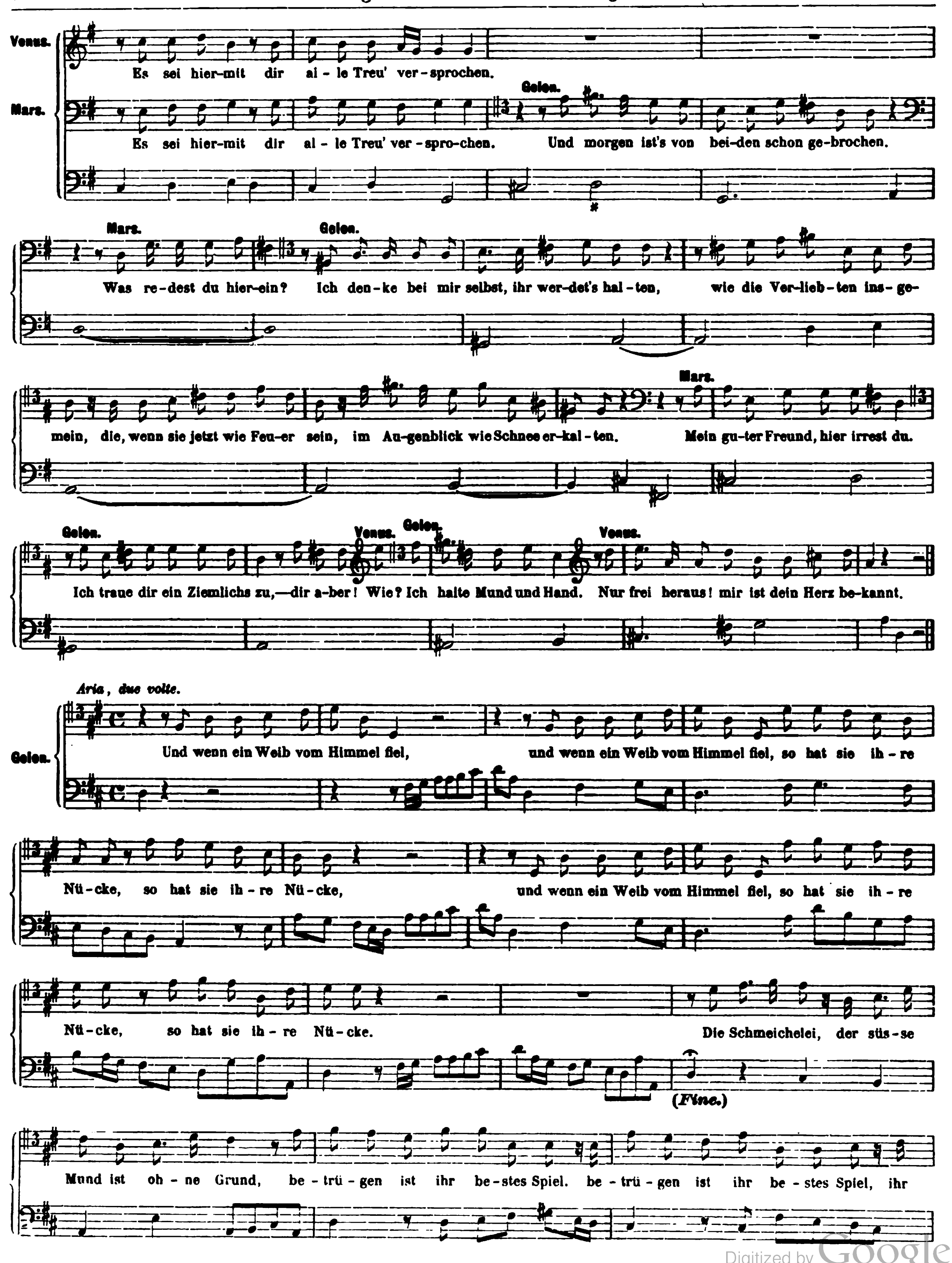
Postel war nicht nur ein gewandter erfindungsreicher Dichter, sondern auch ein Mann, der mit den Alten auf gelehrte Weise umzugehen wusste. Weil es ihm nun an einer passenderen Gelegenheit fehlte, die Früchte seiner Erudition an den Mann zu bringen, so benutzte er dazu die Vorreden der Operntexte, die sich unter seinen Händen zu antiquarischen Abhandlungen ausspannen. Auch das Vorwort zum Adonis beschäftigt sich gelehrt mit der Auslegung der Fabel. Adonis ist hiernach die Sonne, die Liebe der Venus zu ihm bedeutet »die Nothwendigkeit der Sonnen-Strahlen zu der Fruchtbarkeit des Erdbodens«: eine Weisheit, welche die mythologischen Gelehrten unseres Jahrhunderts als ihre eigne Erfindung wieder in Umlauf gesetzt und bei verschiedenen alten Göttern oder Halbgöttern in Anwendung gebracht haben. Nun gesteht Postel, dass die Absicht seines Singspiels mehr auf diese verborgenen Geheimnisse der Natur, als auf die Galanterien von Venus und Adonis gerichtet sei. Aber von einer solchen Absicht könnte man hier, wo es sich doch um einen Operntext handelt, wohl mit doppeltem Recht sagen, dass sich keine Melodie darauf machen lässt. Wie indess der Nachsatz an die unverständigen Sauertöpfe zeigt, will er damit auch nur erklären, wesshalb er diese Liebe für so wichtig gehalten, um sie auf den Schauplatz zu bringen und zwar mit einer Art von göttlichem Schimmer umkleidet. Auf die naturphilosophische, bildliche oder vorbildliche Bedeutung des Liebespaares wird in dem Texte nirgends Bezug genommen; am meisten noch in dem folgenden Duett aus dem zweiten Act:
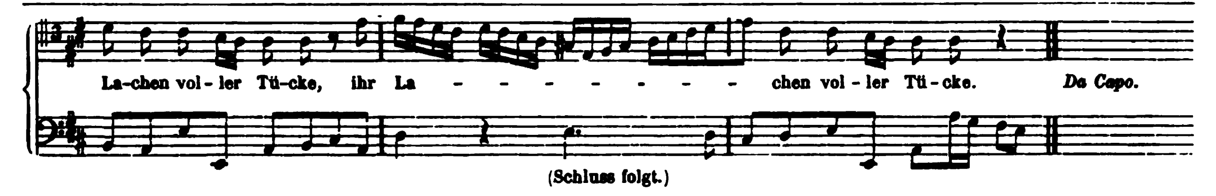
Aria.

Venus und Adonis. } Ihr Himmel, schreibt der Treue Bund
In's güldne Buch der Sternen.
So kann die Welt,
Was Lieb' in sich beschlossen hält,
Aus unsern Flammen lernen.
Ihr Himmel, schreibt der Treue Bund
In's güldne Buch der Sternen. (II. 8.)

Postel's Text ist durchweg sehr musikalisch, wie gewöhnlich bei ihm, besonders in den Scenen des Hauptpaares; ganze Stellen, und zwar Recitative ebenso sehr als Arien, lesen sich wie Musik.

In den Opern um 1700 befand sich fast regelmässig eine komische Person, welche die Vorgänge durchhechelte. Die Hoftheater waren hierin mässiger; aber städtische Bühnen, wie Venedig und Hamburg, konnten ohne die Opern-Narren nicht fertig werden. Postel verstand es, diese Gestalten recht frisch und geschickt zu zeichnen, freilich auch oft mit erschreckender Derbheit; und wenn Keiser in seiner Musik nicht selten an Mozart erinnert, so ist solches am meisten eben in den komischen Partien der Fall. Wir geben hier ein Beispiel, welches dieses bestätigen wird. Im Adonis ist es der Schäfer Gelon, welcher die Rolle des besonnenen Spassmachers agirt. Er ist angesehen unter seinen verliebten Standesgenossen, wird als Vertrauensmann zu Rathe gezogen und bringt trotz seines Spottes über den allseitigen Liebesrausch doch gelegentlich auf gutmüthig spasshafte Art eine Heirath zu Stande. Das nachstehende Musikbeispiel beginnt mit der Versöhnung von Mars und Venus, nachdem sie sich wegen der Untreue der Frau Gemahlin gezankt haben.


Venus.
Es sei hier-mit dir al-le Treu' ver-sprochen.
Mars.
Es sei hier-mit dir al-le Treu' ver-spro-chen.
Gelon.
Und morgen ist's von bei-den schon ge-brochen.
Mars.
Was re-dest du hier-ein?
Gelon.
Ich den-ke bei mir selbst, ihr wer-det's hal-ten, wie die Ver-lieb-ten ins-ge-mein, die, wenn sie jetzt wie Feu-er sein, im Au-genblick wie Schnee er-kal-ten.
Mars.
Mein gu-ter Freund, hier irrest du.
Gelon.
Ich traue dir ein Ziemlichs zu,—dir a-ber!
Venus.
Wie?
Gelon.
Ich halte Mund und Hand.
Venus.
Nur frei heraus! mir ist dein Herz be-kannt.
Aria, due volte.
Gelon.
Und wenn ein Weib vom Himmel fiel, und wenn ein Weib vom Himmel fiel, so hat sie ih-re Nü-cke, so hat sie ih-re Nü-cke, und wenn ein Weib vom Himmel fiel, so hat sie ih-re Nü-cke, so hat sie ih-re Nü-cke.
(Fine.)
Die Schmeichelei, der süs-se Mund ist oh-ne Grund, be-trü-gen ist ihr be-stes Spiel. be-trü-gen ist ihr be-stes Spiel, ihr



(Schluss folgt.)

Moll und Dur
in der Natur, und in der Geschichte der neuern und neuesten Harmonielehre.

Mit besonderer Berücksichtigung der Systeme von Vallotti und Abt Vogler.

Von

Professor v. Schafhäutl.

(Fortsetzung.)

Um wieder zu unserem obigen Beispiele zurückzukehren: Der Aether ist ebenso vom Gebildetsten wie vom Ungebildetsten wieder zu erkennen, so lange noch der Sinn des Geruchs nur einigermaassen existirt. Wenn dagegen ein Musiker sagt: Ich habe ein geübtes musikalisches Ohr, aber ich höre den Oberton nicht — was ist dagegen zu erwidern? Wenn er sagt: ich höre zu *c, es, g* das *As* in der Tiefe, und der Andere sagt: es ist nicht möglich — wer will den Streit entscheiden? Wenn er sagt: wenn ich das *As* in der Tiefe ertönen lasse, höre ich oben den Molldreiklang *c, es, g* zugleich erklingen; wenn dies auch kein anderes musikalisches Ohr zu hören im Stande ist, so lässt sich doch nicht beweisen, dass er dies nicht hört, denn rückwärts messend hat er das *As* wenigstens auf dem Papiere.

Von der Demonstrabilität der mathematischen Combinationen wendeten sich jedoch die neuesten Theorien grossentheils weg in das ätherische, Raum und Zeit sehr leicht überflügelnde Gebiet der Idealphilosophie. Da tauchten nun sehr rasch, wenn auch nicht so viele Theorien wie in der Chemie bei der Aetherbildung, doch bereits eine hinreichende Anzahl auf, welche die bisher festgehaltenen musikalischen Theorien auf den Kopf zu stellen drohen oder, wie man zu lesen bekommt, einen schweren Kampf einzugehen versuchen gegen Gestalten und Begriffe, die, wenn auch mit Irrthum behaftet, sich Jahrhunderte hindurch »behauptet« haben. Allein diese Anwendung abstracter Begriffe auf Gegenstände in der Natur hat sogar auch in den sogenannten exacten Wissenschaften viele Selbsttäuschungen hervorgerufen. Man glaubte es mit realen Dingen zu thun zu haben und hatte es zuletzt mit Begriffen zu thun, die nur unter bestimmten Verhältnissen, mit den Erscheinungen der Natur in Einklang gebracht werden konnten. Es ist immer gewagt, sich mit einer Art transcendentem Idealismus an physische Erscheinungen zu wagen und in Gefahr zu gerathen, mit Reflexionsbestimmungen, mit Begriffen zu spielen, während man glaubt, die Gesetze der Phänomene erforscht zu haben.

Bei diesen Versuchen der Naturforscher handelte es sich wenigstens darum, allgemeine Gesetze der Natur zu erforschen, und die Versuche haben deshalb ihre volle Berechtigung. In der Musik handelt es sich um einen speciellen, ich möchte sagen localen Fall, der sich erst seit höchstens zwei Jahrhunderten und zwar im Abendlande herausgebildet hat, um den Gegensatz von Dur und Moll wissenschaftlich zu begründen, in welchem das Wesen unserer modernen Harmonie ruht und von welchem die Welt seit Jahrtausenden, in denen sie musicirt, gar keine Ahnung hatte und, das Abendland ausgenommen, noch gegenwärtig nicht hat.

Hauptmann.

Es war der 1868 in Leipzig gestorbene Moritz Hauptmann, den sein lebhafter speculativer Geist zu Hegel's Philosophie, zum Hegel'schen Idealismus hingeführt hatte, und in diesem Hegel'schen Idealismus tauchte ihm die glänzendste Lösung des die grübelnden Theoretiker so lange beschäftigenden Räthsels auf, das bisher lautete: Die Natur hat uns den Molldreiklang versagt. Die Basis der Hegel'schen Philosophie bildet der schon von Trendelenburg bedeutend erschütterte Satz: »Jeder Begriff, genau betrachtet, trägt sein Gegentheil in sich; er kann daher in dieses wieder und dieses wieder in jenes umschlagen. Begriff und Gegentheil sind identisch, so dass also die Erkenntniss der Einheit des Begriffes mit seinem Gegentheile das speculative Wissen ausmacht.«

Wir sehen, hier haben wir (leider nur scheinbar) die Erklärung der beiden verschiedenen und dennoch identischen Gegensätze Dur-Moll wie durch einen Zauberschlag gegeben. Wie der Begriff aufgelöst wird in sein eigenes Gegentheil, so löst sich auch nach Hauptmann der musikalische Dur-Accord in sein eigenes Gegentheil, den Moll-Accord, auf; Hauptmann spricht bereits von einer »Selbstentzweiung der Accorde«. Obwohl W. E. Horack schon 1846 in seiner Schrift: »Die Mehrdeutigkeit der Harmonien«, die Idee von der Unveränderlichkeit der drei »direct verständlichen« Intervalle, der Octave, der Quinte und der grossen Terz sehr scharfsinnig durchgeführt hatte, und obwohl auch Hauptmann aus den arithmetischen Verhältnissen, gemäss welchen sich die Zahlen des Durdreiklanges auch durch positive, die des Molldreiklanges durch negative Exponenten ausdrücken lassen, den Molldreiklang als Umkehrung des Durdreiklanges annahm, so wendet er sich dennoch von den Zahlen wieder weg, die, wie er meint, den Begriff nur verhüllt darstellten, seinem eigentlichen Begriffe zu: Wenn ein Ton *c*, Quint *g* und Terz *e* »habe«, so werde die entgegengesetzte Bedeutung darin bestehen, dass ein Ton *g* Quint von *c* und Terz von *es* »sei«. Aus dieser Betrachtung hat sich die gegenwärtige moderne Ansicht entwickelt, dass beim Mollaccord die Quinte der eigentliche Hauptton sei. »Das haben ist, erklärt Hauptmann, activer, das sein passiver Zustand. Die Einheit, auf welche beide Bestimmungen in der zweiten Bedeutung sich beziehen, wäre eine leidende; denn im Gegensatze des Habens der ersten ist die zweite ein gehabt werden. Jenes spricht sich im Durdreiklange, dieses im Molldreiklange aus.« Ohne alle Zahlen ist der Begriff in weit einfacheren und discreten Bestimmungen enthalten, der allgemeinen der Einheit, ihrer Entzweiung und dem Gleichsetzen beider als Verbindung.

Hauptmann war gerade der Gegensatz von Gottfried Weber. Dieser ordnete aus den Combinationen seiner drei Dur- und vier Mollklänge mit Beihülfe einer modificirten Rameau'schen *Sixte ajoutée* seine Harmonielehre in ähnlicher Weise, wie der Entomologe seine Insecten systematisirt; Hauptmann dagegen giebt uns statt Intervallen und Accorden sehr häufig Begriffe, die consequent verfolgt den Schüler bald aus dem Gebiete der wirklichen Musik hinauszuführen im Stande sind. Durch das von Rameau empirisch angedeutete, von Vallotti absolut verworfene Rückwärtsmessen*) in Beziehung auf

*) Auch Tartini's Erzeugung des Mollaccordes durch arithmetische Theilung des Diameters in sechs Theile, wodurch er den umgekehrten Dur-Dreiklang erhält, war nichts anderes als, wie er selbst bemerkt, ein Rückwärtsmessen auf geometrischem Wege.

Terz und Quinte, erhalten wir seine Molltonleiter und zuletzt sogar seine unnatürliche sogenannte **Molldurtonart**.

Für die Folge der Accorde in Beziehung auf ihre Verwandtschaft zu einander ist in der neuesten Theorie statt des alten Wortes »Verwandtschaft« der Name »Verständlichkeit« gebraucht worden. Allein die Bedeutung des Wortes »Verständlichkeit« ist eine überaus unbestimmte, bald ausserordentlich beengte, bald unbegrenzte. Vogler (1777) lehrt: die Verwandtschaft der Töne und Accorde erklärt sich aus der Folge der Aliquottheile einer klingenden Saite, also aus reiner Naturerscheinung. Wenn z. B. *C* Grundton eines Accordes ist, so wäre also das *G* der nächstverwandte Ton u. s. w. Diese Verwandtschaft hat Vogler bereits vor 100 Jahren nachgewiesen, sie kommt aber erst in den allerneuesten Theorien wieder zur Geltung; denn die jetzt genannte alte Theorie vor Wagner behauptete, dass E-moll dem C-dur mehr verwandt sei als G-dur, und Hauptmann lehrt demgemäss: der Schritt von *c* zu *g* lasse sich nur dadurch rechtfertigen, dass man sich den Emoll-Dreiklang dazwischen denkt und denken muss. Was diese Tonschritte betrifft, so hat (80 Jahre vor Waitzmann) Vogler den bedeutenden Satz aufgestellt: »Im Allgemeinen können alle nur möglichen Harmonien auf einander folgen, ausgenommen alle stufenmässigen, noch überdies mit der gleichen Terz und Quint versehenen Accorde, weil ihnen, wie wir bemerkt, das Vermögen fehlt, auf einen entfernten Ton appelliren zu können.« Die ästhetische Verbindung dieser möglichen Accorde lehrt, sagt Vogler, die von ihm sogenannte Tonleitung, in welcher er die ganze Metaphysik der musikalischen Aesthetik begreift.

Obwohl Hauptmann in Beziehung auf moderne Harmonik einen neuen Schritt gethan und namentlich durch bewusstes Vor- und Rückwärtsmessen seiner Scalatöne den gegenwärtig gepflegten Dualismus begründete, so hat er dennoch seinen begrifflichen Dualismus, weil er trotzdem immer noch zu viel ausübender Musiker war, bis zu seinen fernsten Consequenzen nicht verfolgt, und deshalb ist für die Gegenwart seine Theorie doch nicht mehr hinreichend zur sogenannten rationellen Begründung der harmonischen Combinationen, deren sich gegenwärtig die Zukunftsmusiker bedienen.

Die neuere Musik bedient sich nämlich beinahe aller denkbaren Accorde und Accordverbindungen, verknüpft ohne Scrupel die nächsten mit den fernstliegenden. Hauptmann war deshalb sogar ein entschiedener Gegner des modernsten Fortschrittes in der Composition. Indessen trotz diesem hat dieser Hegel'sche Dualismus von Hauptmann, als Basis seiner theoretisch-musikalischen Forschungen angenommen, eine neue Epoche in den theoretischen Untersuchungen über Musik eingeführt. Alle unsere neuesten musikalischen Theoretiker fussen ihre Untersuchungen auf den Dualismus in der Musik, obwohl in den eigentlichen Specialitäten, welche diesen Dualismus begründen, jeder Autor von dem andern oft bedeutend abweichend seine eigenen, aber immer speculativen Wege geht.

Mit einem ausserordentlichen Scharfsinne sind oft Begriffe und Phänomene als identisch hingestellt, ja unter dem verstorbenen Kraussold in Cassel (einem früheren Schüler Hauptmann's) löst sich die musikalische Theorie vollständig in psychologische und metaphysische Begriffe auf, so dass man unsere eigentliche Musik, das Wirkliche nämlich, zuletzt ganz aus den Augen verliert.

Es hängt nämlich die rationelle Betrachtung eines aus Theilen zusammengesetzten Ganzen in Hinsicht auf die Ansichten über die Gruppirung dieser Theile zu einem Ganzen häufig von individuellen Ansichten ab; so haben wir, wie wir bereits erwähnt, in der Chemie zusammengesetzte Körper, für welche die Theoretiker viele von einander sehr verschiedene Formeln aufgestellt haben, ja wir besitzen chemische Verbindungen, für welche, nämlich für ein und dieselbe Verbindung, mehr als zwölf Formeln existiren, wo Jeder die Zusammensetzung des Körpers nach seinen eigenen Ansichten erklärt, und es ist ein Glück, dass der chemische Körper derselbe bleibt, die Ansichten über seine Zusammensetzung mögen so weit auseinander gehen, als sie nur immer wollen.

A. v. Oettingen.

Auf den Hauptmann'schen Dualismus hat der Professor der Physik in Dorpat, Arthur von Oettingen, sein Harmoniesystem in dualistischer Entwicklung 1866 gebaut. Er geht von dem Hauptmann'schen Satze aus: »Der Molldreiklang als ein umgekehrter Durdreiklang wird, da man ihn von einer negativen Einheit ausgehend betrachtet, in einer Rückwärtsbildung bestehen müssen.« Daraus entwickelt sich nun vollständig das Vorwärts- und Rückwärtsmessen, und wir haben Rameau's

$$\begin{matrix} 5 & 3 & 1 & \frac{1}{3} & \frac{1}{5} \\ As, & F, & \bar{c}, & \bar{g}, & \bar{e} \end{matrix}$$

in vollster Blüthe, obwohl Rameau recht gut unterscheidend sagt: *As, F, c* erklingt nicht, es erzittert blos! Indessen von Oettingen verfolgt dieses Rückwärtsmessen Hauptmann's noch weiter, d. h. bis ans Ende. Er nimmt dabei die Obertöne von Helmholtz zu Hülfe, die, wie er selbst sagt, ihm die Hauptsache sind, von Helmholtz selbst aber nicht berücksichtigt wurden, und dazu noch die nur in den Zahlen, d. i. auf dem Papiere existirenden sogenannten Untertöne. Oettingen nennt diese nur auf dem Papiere existirenden Untertöne weislich virtuell, weil sie in der That nicht existiren im Gegensatze zu den wirklich existirenden Obertönen, die er reell nennt. So existirt der Grundton *As* in *c, es, g* nur virtuell (nämlich gedacht). Bei Hereinziehung dieser Obertöne in den Dur- und Mollaccord *c, es, g* bemerkt er, dass im Mollaccord alle die drei Intervalle das *g* gemeinschaftlich haben; denn alle die Töne des Mollaccordes afficiren in unserm Gehörorgane wirklich ein und dasselbe *g* und noch mehr; denn kein *g* kann Oberton von $\bar{e}$ sein, dagegen kein *es* Bestandtheil von *c* sein, deshalb ist ihm das *g* im Molldreiklange ein positives Element. Ein Intervall, das als Klangbestandtheil eines Grundtones aufgefasst werden kann, nennt er tonisch. Daher ist unser gewöhnlicher Durdreiklang tonisch; dagegen nennt er ein Intervall oder einen Accord, der irgend welche allen Tönen gemeinsamen Partialtöne besitzt, phonisch. Diese Eigenschaft besitzt natürlich der Mollaccord, der indessen nur durch die Zuhülfenahme der Oberklänge in dieser Weise Bedeutung erhält.

Aus dem Hauptmann'schen Rückwärtsmessen bildete sich nun Oettingen eine absteigende phonische Scala, als Gegensatz zur aufsteigenden tonischen Scala, in welcher er die Beziehungen der Intervalle der aufsteigenden sogenannten tonischen Scala, nämlich die Tonica *c*, die Oberdominante *g*, die Unterdominante *f* in Phonica *c*, Oberregnante *g*, Unterregnante *f* verwandelt. Wenn Marx von allen Leittönen auch in der sogenannten tonischen Scala nichts wissen wollte, so nimmt von Oettingen Leittöne auch in der absteigenden Scala an.

Wie nämlich die tonische Scala $\bar{c}$, $\bar{d}$, $\bar{e}$, $\bar{f}$ von *c* durch einen grossen ganzen, kleinen ganzen und grossen halben Ton aufsteigt, so nimmt er die in derselben Weise absteigende Tonleiter an, die also von $\bar{c}$ um einen grossen ganzen Ton *b*, dann einen kleinen ganzen Ton *as*, dann grossen halben Ton *g* als seine phonische Tonleiter (welche die längst bekannte phrygische Choraltonleiter ist) als gegensätzliche Umkehrung der Durtonleiter an. Auch hier findet er dieselben absteigenden Leittöne, wie in der aufsteigenden die aufsteigenden Leittöne. Nach der gewöhnlichen Anschauung ist hier der eigentliche Grundton der Scala von *c* rückwärts gelesen durch *as* und *f*

nicht mehr C-, sondern F-moll. In dieser Beziehung, weil Oettingen den F moll-Dreiklang verkehrt liest, da er ihn vom Bilde des Dreiklanges C-dur rückwärts ableitet, will er auch, dass im Molldreiklange nicht *f*, sondern das *c* als Oberregnante der Hauptklang sei. Allein die Natur selbst scheint gegen diese Ausnahme zu sprechen. Wenn wir eine Saite ins *F* stimmen und sie in zwölf gleiche Theile theilen, so ist das erste Zwölftel $\overline{\overline{\overline{c}}}$, und man erhält absteigend $\overline{\overline{c}}$, $\overline{f}$, $\overline{c}$, $\overset{5}{\underset{12}{as}}$, f, d, c, $\overset{9}{\underset{12}{B}}$, $\overset{10}{\underset{12}{As}}$, $\overset{11}{\underset{12}{C}}$.

Das $\overline{\overline{\overline{c}}}$ ist jedoch nur das $\frac{1}{12}$ der *F*-Leiter und die ganze Saite klingt natürlich wieder *F*. Die tonische, nur durch Kunst erzeugte Scala bildet von Oettingen in der alten Weise aus: $\overset{1}{c}$, $\overset{9/8}{d}$, $\overset{5/4}{e}$, $\overset{4/3}{f}$, $\overset{3/2}{g}$, $\overset{5/3}{\underline{a}}$, $\overset{15/8}{\underline{h}}$, $\overset{2}{c}$. Dann nimmt er die Zahlenreihe verkehrt in doppelter Weise, indem er von der Rechten nach der Linken zählt: $\overset{1/2}{c}$, $\overset{8/15}{\underline{des}}$, $\overset{3/5}{\underline{es}}$, $\overset{2/3}{f}$, $\overset{3/4}{g}$, $\overset{4/5}{\underline{as}}$, $\overset{8/9}{b}$, $\overset{1}{c}$; aber dies ist nichts weiter als die alte phrygische Scala unserer Kirchentonarten auf eine ganz andere Weise entstanden. Sie ist der Gegensatz der ersten abstracten Zahlenreihe, aber nicht der Gegensatz der Durtonscala, eher die Folge derselben, da der Duraccord *c, e, g,* wir mögen uns die kleine Septime hinzudenken oder nicht, nur der Leitaccord zum F-dur oder F-moll ist, der noch fliessender würde, wenn wir im Durdreiklange den Grundton oben hinlegen und so den Duraccord zum Septaccord machen. So besteht zwischen diesen Accorden, wie zwischen den Grundbegriffen des Denkens zwar der engste innigste Zusammenhang, aber keine Hegel'sche oder Hauptmann'sche Einheit oder Identität der Gegensätze. Denn: *c, e, g* erklingt, sagt Rameau, der die Natur im Auge hatte, aber *f, as,* $\overline{c}$ klingt nicht, sondern zittert blos.

Weil *c* der Grundton zur aufsteigenden C dur-Scala, zugleich aber auch die Quinte der absteigenden F moll-Scala ist, so will von Oettingen, wie Hauptmann, dass im Mollaccord die Oberquinte und nicht das untere *f* der Hauptklang sei.

Auch bei Untersuchung der Verwandtschaft der Töne nimmt er wieder zu einem accessorischen ausserhalb derselben gelegenen idealen Verhältnisse, nämlich zu den Partialtönen seine Zuflucht, oder zu den Ordnungszahlen der Partialtöne, welche den gemeinschaftlichen Oberton bilden u. s. f.

Zu Lehrbüchern sind alle diese neu erschienenen, auf den Dualismus gegründeten harmonischen Untersuchungen in keinem Falle dienend. Es hilft dem angehenden Tondichter nichts, wenn z. B. Riemann erklärt, »das Gebot der Dissonanzvorbereitung, der Abwärtsführung der Septime, der Aufwärtsführung des Leittones muss verschwinden. Selbst das Quinten- und Octavenverbot hat die Praxis überwunden — die Auffassung des Mollaccordes im halben Dursinne muss ausgemerzt und an die Stelle der Benennung des Molldreiklanges nach seinem tiefsten die nach seinem höchsten Tone getreten sein — der durch Generalbass Geschulte muss allmälig umgeschult werden« u. s. w. Es lässt sich dagegen bemerken: der Schüler will nicht Begriffe, die auf das Wesen der Harmonie nur wenig praktischen Einfluss äussern. Der Schüler verlangt sichere, feststehende Anhaltepunkte, die ihm als sicherer Leitfaden in der Praxis dienen. »Ach, die Sache ist so einfach,« schrieb Mendelssohn schon vor 47 Jahren, »und die Leute plagen sich so sehr damit.«

(Fortsetzung folgt.)

Ueber die Entstehung des „Dies irae" und dessen Verfasser.

(Schluss.)

Ausser dem Leben des heiligen Franciscus von Assisi veröffentlichte Thomas, wie uns Waddingus berichtet, drei Sequenzen: »*Thomas de Celano edidit sequentias tres, quarum prima incipit: Fregit victor virtualis; secunda: Sanctitatis nova signa; tertia: Dies irae, dies illa!*«

Die erste: »*Fregit victor virtualis*« ist in einem *Missale* von Paris (1520) zu lesen, und die zweite: »*Sanctitatis nova signa*« in den *Acta sanctorum;* beide sind ein Panegyricus des St. Franciscus. Die erste, vornehmlich der Mission des Heiligen als Reformator gewidmet, endigt mit folgender Bitte:

Fac consortes Supernorum,
Quos informa vita morum,
Consequatur grex minorum
Sempiterna gaudia.

Die zweite ist in dramatischer Form verfasst, und der Heilige antwortet auf die Fragen, die ein Chor an ihn richtet; unter andern auf die:

Dic nobis, Francisce,
Quid vidisti in cruce,

welche wahrscheinlich gegen die Zweifler, worunter die Dominicaner sich befanden, gerichtet ist, welche, wie man weiss, sich lange sträubten, an die wunderbaren Stigmata zu glauben; denn, nachdem der Heilige geantwortet hat, erwidert der Chor:

Credendum est magis Francisco veraci
Quam mundanorum turbae fallaci.

Man hat in Abrede gestellt, dass Thomas de Celano der Autor dieser drei Sequenzen und namentlich des *Dies irae* sei, ungeachtet der Behauptung des Waddingus und des Albizzi.*) Was ist auch ausserordentliches daran, dass das *Dies irae* von einem Mönche gedichtet worden sein soll, der, wie Thomas in einer Atmosphäre von Poesie gelebt hat, als Mitglied einer Congregation, deren Gründer selbst ein Dichter war? Ohne Zweifel war Thomas nicht mit einem poetischen Temperamente ersten Ranges begabt, aber er musste selbstverständlich die Einflüsse in sich aufnehmen, inmitten deren er schrieb. Wir nehmen an, dass er diese Hymne in den letzten Jahren seines Lebens gedichtet hat; der alternde Einsiedler wurde, nachdem er den so sehr geliebten Meister verloren hatte, immer melancholischer. Wenn er sich auch nicht in das zeitliche Leben mischte, so vernahm er doch das traurige Echo der Seufzer dieser so beunruhigten, in gleicher Weise durch den religiösen Zwiespalt wie durch die Anarchie der Völker und die Grausamkeiten der Fürsten zerrissenen Gesellschaft. Es konnte ihm daher dieser Jammerzustand des Mittelalters nicht unbekannt bleiben, welcher den Völkern Rufe der Bedrängniss und Verzweiflung abnöthigte und ihnen zuweilen einen Schrecken einjagte, der bis zu dem Glauben an das herannahende Ende der Welt und zu der Annahme führte, dass die Posaune des jüngsten Gerichtes alsbald die Trompeten des allgemeinen Krieges verstummen machen würde. Alles dies erklärt uns das *Dies irae,* von dem jedes Wort eine Fiber unseres Herzens erschüt-

---

*) »*Locum habet Celani de quo fuit frater Thomas qui mandato apostolorum scripsit sermone polito legendam primam Beati Francisci et prosam de mortuis quae cantatur in missa: Dies irae, dicitur fecisse.*« (Albizzi.)

Waddingus erwähnt, dass die Hymne: »*Dies irae*« einem der Franciscaner-Generale zugeschrieben wurde: »*licet alii eam tribuere velint Matheo Acquaspartano, cardinali ex Minoribus assumpto*«. Man schreibt sie auch dem St. Bernhard von Clairvaux zu; dann auch neuestens dem Hämmerlein (*Malleolus*), der in Zürich im 15. Jahrhunderte wohnte, wodurch ihr ein viel neueres Datum verschafft würde; allein der Rhythmus ist offenbar der des 13. Jahrhunderts. Endlich behaupteten die Dominicaner, dass diese Hymne einem der Dichter ihres Ordens zukäme.

Fügen wir hinzu, dass verschiedene Lesarten existiren, welche durch die Veränderungen von Worten und durch Interpolationen mehr oder weniger entstellt sind, wozu auch die drei Verse gehören, welche sie nach dem Manuscripte des Malleolus schliessen:

Tu, Deus Majestatis
Alienas candor trinitatis,
Nunc conjunge cum beatis.

tert. Keine Feder hat je mit gleicher Gewalt das Entsetzen einer schuldbelasteten Seele, die Anflehung der göttlichen Erbarmniss geschildert.

Es ist wahrscheinlich, dass Thomas de Celano die Vollendung seiner Hymne nur kurze Zeit überlebt hat. Das genaue Datum seines Todes ist nicht bekannt. Hoffen wir, dass der Dichter der *Magna miseria* bei dem höchsten Tröster die »*Magna misericordia*« gefunden habe.

Das *Missale Romanum* enthält den genauesten Text des *Dies irae;* dieser Text ist es daher, nach welchem man die im biblio-prophetischen Stil verfasste Hymne übersetzen oder commentiren muss.

Der Prophet Zephanja, indem er Jehovah's Urtheil über Juda zur Strafe seiner Sünden verkündet, hat den Tag, an dem sich dieses Gericht vollziehen werde, mit folgenden Worten beschrieben: »Jener Tag wird ein Tag des Zornes sein, ein Tag der Verwirrung und Bedrängniss, ein Tag des Ruins und der Entmuthigung, ein Tag düsterer Schatten, ein Tag schwarzen Gewölkes und dichter Finsterniss, ein Tag des Erschallens der Posaunen und des Ansturms gegen die befestigten Städte und die hohen Thürme, und meine Hand wird schwer lasten auf den Menschen, welche Blinden gleich umher irren, weil sie wider den Herrn gesündigt haben. . . Weder ihr Gold noch ihr Silber wird sie von dem Tage des Zornes des Herrn befreien; aber die ganze Erde wird von dem Feuer seines Grimmes verschlungen werden« etc. *)

»*Dies irae, dies illa*«: wie ein Donnerschlag, der den Träumer aus dem Schlafe erweckt, wird dieser Tag, der Tag des Herrn, der Propheten, der Evangelisten und der Apostel, über die schlummernde Welt hereinbrechen. Die Menschheit selbst glaubt, dass dieser Tag des Gerichts, obwohl lange aufgeschoben, eintreten muss. David mit seinem tiefen Bewusstsein des Bösen und der Sünde spricht von der höchsten Gerechtigkeit und deren Urtheile; sein Zeugniss wird von der heidnischen Welt bekräftigt. In den sibyllinischen Büchern, denen das Mittelalter einen antiken und mysteriösen Ursprung zumisst, beschreiben und malen die Propheten mit den düstersten Farben ihrer Sprache die Katastrophe, welche den Untergang der Welt zu bewirken droht. Mehr als einmal haben sie ihr Grauen ausgesprochen und den Schöpfer um die Gnade angefleht, der allgemeinen Vernichtung zu entgehen. Ein Tag, der von der ganzen Menschheit mit solchem Schrecken betrachtet wird, muss in der That entsetzensvoll sein: »*Quantus tremor est futurus!*« Der Dichter hört die über die stummen Gräber hinschallende Posaune, welche die Todten ins Leben zurückruft und ihnen befiehlt, vor dem souveränen Richter zu erscheinen.

Er sieht den auf dem Throne sitzenden Richter, der alle Völker um sich versammelt und jeden Menschen einzeln mit Augen von Feuer betrachtet, vor denen nichts verborgen bleiben kann. Der Tod selbst schrickt zurück, wenn die Gräber sich öffnen und seine Opfer aufstehen, der Stimme dessen gehorchend, der den Tod besiegt hat. Die Sündenregister des allgemeinen Anklägers werden vor das Tribunal gebracht und das Urtheil verlesen . . . aber ein greller Aufschrei entringt sich den Lippen des Sünders:

Quid sum miser tunc dicturus,
Quem patronum rogaturus,
Cum vix justus sit securus?

*) So spricht Zephanja in den vier letzten Versen des ersten Capitels seiner Prophezeiungen, deren erster Vers lautet: »Dies ist das Wort des Herrn, der zu Zephanja sprach, dem Sohne Chusi, des Sohnes Gedalja, des Sohnes Hiskia, zur Zeit des Josias, des Sohnes Amon's, Königs von Juda.« Die drei Capitel dieses Propheten, welche weniger citirt werden als andere, sind in der Bibel zwischen die Prophezeiungen des Habakuk und Haggai eingereiht.

Bei dem Ertönen der mächtigen Trompete, welche der Seele anzukünden scheint, dass ihr das Siegel der ewigen Verdammniss aufgedrückt werden wird, findet dieselbe, sich im Staube niederwerfend, nur noch so viel Kraft, einen nach Erbarmen ringenden Seufzer auszustossen. Indessen lässt die Majestät des Richters, welche ewige Verzweiflung einzuflössen scheint, doch noch einen Hoffnungsstrahl durchdringen, weil der Richter zugleich auch die Quelle des Erbarmens ist:

Rex tremendae majestatis,
Qui salvandos servas gratis,
Salva me, fons pietatis.

Die Seele überlässt sich der Entscheidung dieser »*fons pietatis*«. Es liegt darin ein pathetischer Appell an die göttliche Liebe. Der Dichter, welcher in dem ersten Theile der Hymne als der »Sohn des Donners« erscheint, der alle Herzen erbeben macht, erscheint nun als der »Sohn der Tröstung«, der die Leiden der Trostlosen zu lindern sucht. Was giebt es Rührenderes, als die Verse, worin er den Heiland daran mahnt, was es ihn gekostet hat, eine menschliche Seele zu retten:

Quaerens me, sedisti lassus;
Redemisti crucem passus;
Tantus labor non est cassus.

Aber bald dünkt es ihn, als ob das Anrufen der Milde keine Antwort erhalte. Er ist ein zu grosser Sünder, und der obschon barmherzige Richter muss auch der Stimme der Gerechtigkeit gehorchen. Welche Aussicht bleibt ihm nun übrig? Er erniedrigt sich, wirft sich in den Staub, er bekennt sich als schuldig, der Verzeihung unwürdig und glaubt nur einen Hoffnungsstrahl in dem Hinweise auf Maria Magdalena zu erblicken, die grosse Sünderin, die das Herz Jesu gerührt hat, und auf den Missethäter, dem am Kreuze des Calvarienberges verziehen worden:

Mihi quoque spem dedisti.

So gelangt er nach und nach von dem Gefühle seiner Unwürdigkeit zur Betrachtung der Milde des Richters, zu einem Conflicte, der sich verlängert und bis zum Schlusse der Hymne immer stärker wird, wo der Sünder sein Flehen steigert und mit einem von Zerknirschung erschöpften Gemüthe wiederholt, bis die Seele, wie ein Kind, das von Thränen erschöpft an dem Busen seiner Mutter entschlummert, sich in die Arme ihres Erlösers versenkt.

So ist die von Thomas in seiner Zelle gedichtete Hymne der Ausdruck einer von ihm selbst empfundenen Beklommenheit, während er ganz ruhig zu sein schien. Dieselbe wurde muthmaasslich in der Kapelle des Klosters zum ersten Male gesungen. Sie enthält in den Worten selbst eine eigenthümliche Melodik, und die blosse Recitation genügt, um die Zuhörer zu ergreifen. Nachdem sie bekannt geworden war, eignete die Kirche sich dieselbe an. Es war eine Dichtung, die nicht auf den engen Kreis eines einzigen Klosters beschränkt bleiben konnte; sie gehörte der ganzen katholischen Kirche oder vielmehr der ganzen Christenheit.

Albizzi spricht vom *Dies irae* als von einer: »*prosa de mortuis quae cantatur in missa*«. Seit dem 10. Jahrhunderte war der Gebrauch entstanden, eine Art von Hymnen unter dem Namen *Sequentia* zu verfassen. In dem Dienste der Messe findet sich ein Theil, das »*Graduale*« genannt, weil es an den Stufen (*gradus*) des angestimmt wird. Die letzte Note des mit einem Alleluja Altars schliessenden »*Graduale*« wird gewöhnlich eine unbestimmte Zeit gehalten, gleichsam um hierdurch den Zuhörern die Idee eines endlosen Lobes zu geben. Die letzte Silbe des Alleluja verlängerte sich durch verschiedene Modulationen je nach dem Belieben des messelesenden Priesters. In der Folge trat eine von dem Chor psalmodirte Hymne an die Stelle des verlängerten *Graduale*. Sie war wie das Echo des Lobes, das vom Altar her ertönte, und der Eindruck theilte sich den Umstehenden mit, dieselben vorbereitend, mit der Freude des Herzens die

Verlesung des Evangeliums anzuhören, auf welche einige kurze Gebete und der grosse Act folgten, bei welchem die Anbetung der Gläubigen zum Ausdrucke der höchsten Empfindung gelangt.

Allein es ist wahrscheinlich, dass diese Bezeichnung später in einem weiteren Sinne genommen und in Folge des blossen Umstandes der Anhängung an das *Graduale* auf andere Compositionen angewendet wurde. Das *Stabat mater* wurde auch eine Sequenz genannt, und ebenso das *Dies irae*. Man sang es am Tage vor Allerheiligen, und es bildete einen Bestandtheil des Dienstes der Todtenmesse, wo es nach dem »*tractus*« kommt, welches dem *Graduale* folgt. Es ist kaum nöthig zu bemerken, wie sehr die Hymne des Thomas de Celano jenen Kirchenfeierlichkeiten sich anschmiegt, in welchen das Andenken der Gläubigen angerufen wird, welche sich bereits mit der Schaar der Heiligen im Himmel vereinigt haben, da die Kirche für jene betet, welche noch jenseits des Grabes in dem Fegfeuer eine Art von Reinigung durchmachen. Welche Ausdrücke könnten besser als die des gottesfürchtigen Franciscaners die Empfindungen der Seele des Sünders wiedergeben, dessen sterbliche Reste im Sarge ruhen und der vor dem höchsten Richter zu erscheinen bebt? Worte, die auch so wunderbar die Anhänglichkeit der Ueberlebenden an den Todten ausdrücken und die Bitte erklären, welche sie im Glauben an die allgemeine Auferstehung dem göttlichen Richter vortragen:

Lacrymosa dies illa
Quae resurget ex favilla
Judicandus homo reus.
Huic ergo parce, Deus,
Pie Jesu Domine,
Dona eis requiem.
Amen.

Unsere Skizze wäre unvollständig, wenn wir derselben nicht auch einige Worte über die musikalischen Compositionen hinzufügen würden, welche durch die Hymne des Thomas de Celano inspirirt worden sind. Wurde wohl das *Dies irae* ursprünglich nach einer der melancholischen Melodien des gregorianischen Gesanges vorgetragen? Inspirirte es irgend einen Musiker während des 13. oder 14. Jahrhunderts? Einmal bei Palestrina angelangt, schwindet dieser Zweifel. Diesem grossen Componisten kirchlicher Musik folgte eine Schaar von Nachahmern oder von Copisten.

Astorga und Pergolese verdankten nur ihrem eignen Genie die Musik zu ihren Messen zum *Requiem*. Der ernste Durante und der heitere Jomelli haben gleichfalls Compositionen geschaffen, welche so lange leben werden, als das Gedächtniss der Todten ein Gebet zu ihren Gunsten anregen wird. Wir könnten noch andere anführen, allein unter der Menge sind deren zwei, welche jeder Rivalität spotten können: Cherubini und Mozart. *)

Cherubini hat zwei Requiem-Messen componirt. Seine Opern sind bewunderungswürdig; seine Messen sind es nicht weniger in ihrer Art als die Opern. Der Künstler, welcher mit allen Ständen und Rangklassen der Gesellschaft in Verbindung stand, der so viele günstige Gelegenheiten hatte, das Leben in allen seinen Formen zu studiren, der mit einem Worte so genau die Welt kannte, war sicherlich vorzugsweise dazu berufen, das Epitaphium der Welt zu schreiben. Das Requiem von Cherubini ist in Wahrheit eine musikalische Tragödie; in ihm geht die Menschheit an uns vorüber, als ob sie sich unter ihren verschiedenen Beziehungen vor dem Manne zeigen sollte, der alle Weisheit Salomo's in den Worten zusammen fasste: »*Vanitas vanitatum!* alles ist eitel!« Allmälig sehen wir sie erblassen, zurücktreten und endlich verschwinden, wenn die Stunde schlägt, wo der vibrirende Staub zur Erde zurückkehrt, von der er genommen ist, und der Geist zu Gott, der ihn mit seinem Hauche belebt hatte. Aber in der Leichenstarre der Todten ruht der Ausdruck eines Friedens, den sie während ihrer beunruhigten Existenz auf der Erde niemals gekannt haben.

*) Sollte hier als »drittes im Bunde« neuestens nicht auch das Requiem von Verdi zu nennen sein?

Jemand äusserte sehr richtig, dass man bei dem Anhören des Requiems von Cherubini sich der Thränen nicht enthalten könne, während man beim Anhören des Mozart'schen Requiems sich zu sterben sehne. Während Mozart dasselbe componirte, näherte sich seine ruhmreiche Laufbahn ihrem Ende. Seine Seele war mit den düstersten Vorahnungen erfüllt; er glaubte bestimmt, das Requiem für sich selbst zu schreiben. In Folge seiner physischen Schwäche oft in seiner Arbeit unterbrochen, konnte er stets nur mit der grössten Schwierigkeit die Feder wieder aufnehmen, die seiner kraftlosen Hand entfallen war. Einmal, als er die Einleitung zum »*Lacrymosa*« hörte, brach er in Thränen aus.

Wer jemals das Requiem von Mozart gehört hat, kann es nie vergessen. Das »*Kyrie eleison*« ist nur eine hinsterbende Note, während ein fremdartiger Chor, der Ausdruck der Zerknirschung und Verwirrung mit den ersten Klängen »*Dies irae*« die Stille unterbricht. Die Musik wird allmälig klangreicher bis zur grössten Stärke: »*quantus tremor est futurus*«. Es erschallt sodann die Trompete und das Gestöhne des Sünders bei dem Gedanken, dass an diesem feierlichen Tage sogar die Gerechten an ihrem Heile verzweifeln müssen. Stimmen lassen sich vernehmen mit alternirenden Tönen, welche herabsinken und sich erheben, um die schmerzliche Beklemmung der Seele auszudrücken, bis plötzlich wieder diese Agonie unterbrochen wird durch das furchtbare »*Rex tremendae majestatis*«. Der jüngste Tag erscheint uns in seiner ganzen furchtbaren Majestät, aber bald lässt sich unter dem allgemeinen Entsetzen das melancholische Flehen vernehmen: »*Salva me, fons pietatis*«. Das grossartige »*Recordare*« scheint der Seele den Vorhof des Himmels aufzuschliessen. Die einzelnen Abschnitte der Musik führen uns durch alle Erschütterungen und Schrecken des jüngsten Gerichts, welche die demüthige Bitte der reuigen Seele mildert, und der Chor seinerseits lässt durch einen glücklichen Uebergang die Accente der zartesten Melodie erklingen. Das »*Lacrymosa*« ist ein Abschied von der Welt, ein Abschied unter Thränen und Lächeln; allein alle irdischen Empfindungen sind erloschen nach dem letzten an die göttliche Gnade gerichteten Seufzer: »*Huic ergo parce Deus*«. — Zum Schlusse aller dieser Scenen sehen wir das Grab sich öffnen, wir hören den Fall der letzten Schaufel Erde auf den Sarg und wiederholen mit dem Chore das »*Dona eis requiem*«, sowie das schliessliche »*Amen*«. *)

Wer die Todtenmesse von Mozart gehört hat, der hat eine der grossartigsten Interpretationen der grossartigen Hymne des Mittelalters gehört.

München. *L. v. St.*

*) Es wäre hier anzuführen, dass Mozart von seinem Requiem nur die beiden ersten Sätze *Requiem* und *Kyrie*, dann das *Offertorium* in den beiden Sätzen: *Domine Jesu Christe* und *Hostias* vollständig in Partitur niedergeschrieben, vom *Dies irae* und anderen Stücken aber nur Partitur-Entwürfe mit ausgeschriebenen Singstimmen, beziffertem Basse unter Angabe der Instrumentation der Ritornelle und Zwischenspiele hinterlassen hat, während von den übrigen Sätzen: *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei* solche Partitur-Anlagen nicht vorgefunden, dieselben deshalb von seinem Schüler Süssmaier wahrscheinlich nach den mündlichen Andeutungen des Meisters hergestellt wurden.



ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 6. Februar 1878. **Nr. 6.** XIII. Jahrgang.

Adonis.
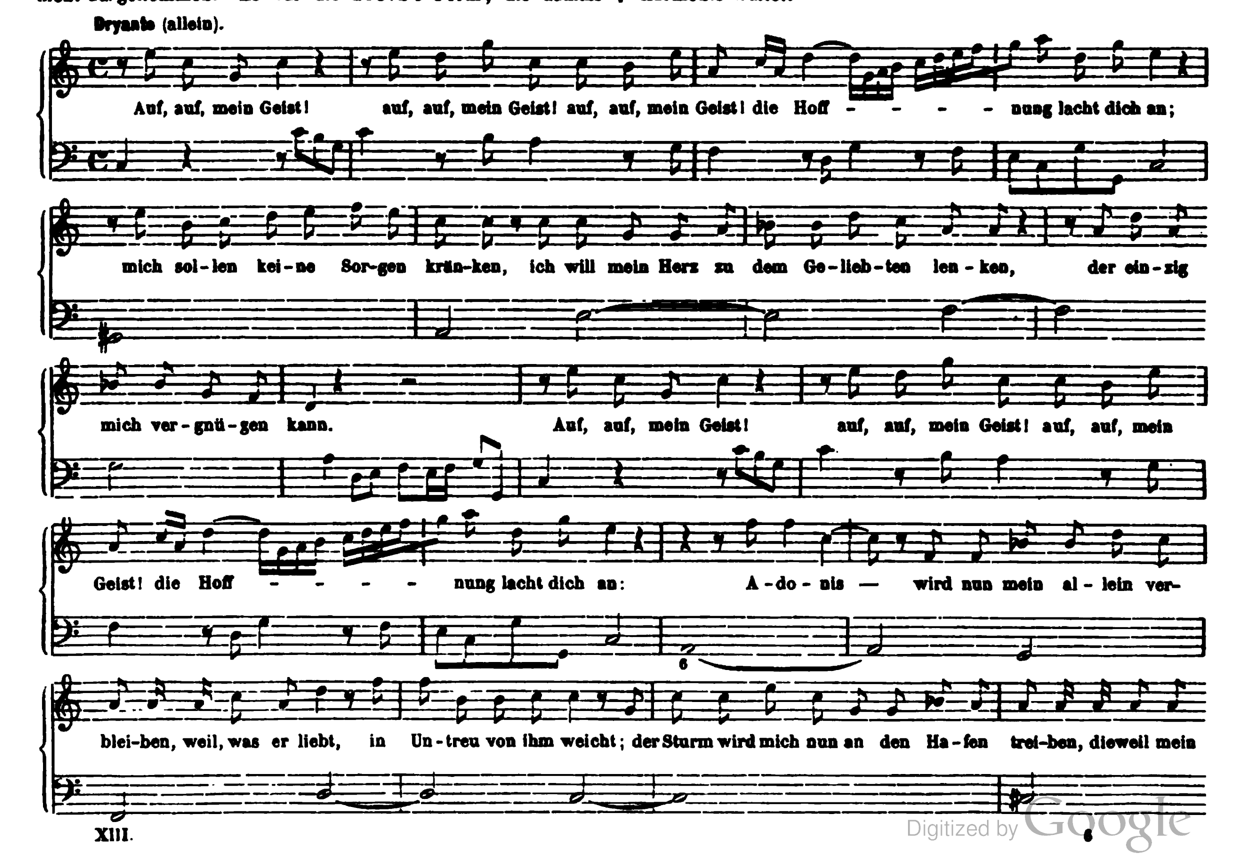
Oper von Reinhard Keiser.

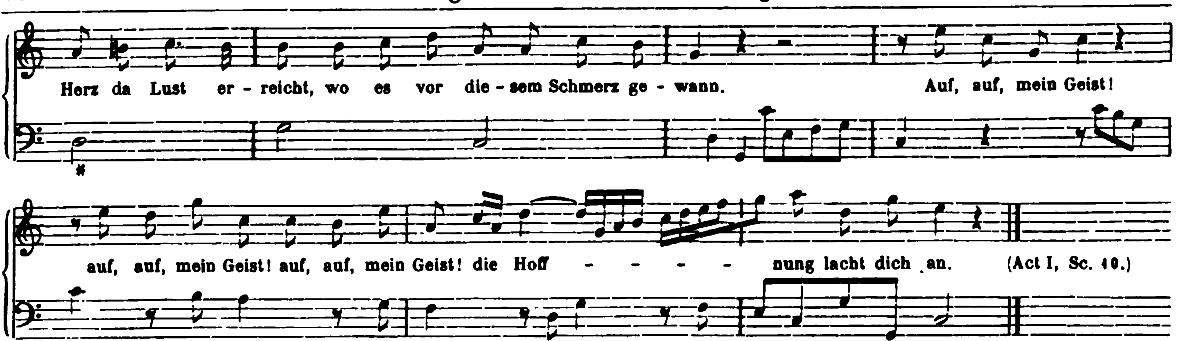
(1697.)

(Fortsetzung.)

Gelon's Lied hat noch eine zweite Strophe: »Sie sind nach einer Art gesinnt, und wären sie wie Engel« u. s. w. In dieser kleinen Melodie hat man eine Musterarie, welche für alle Componisten jener Zeit bezeichnend ist, selbst Alessandro Scarlatti nicht ausgenommen. Es war die kleine Form, die damals vorwaltete, und in dieser gelang jenen Meistern das Beste; auch was man von Scarlatti aus seinen Opern und Cantaten zum Druck brachte, war ein Gebinde nicht von grossen Arien, sondern von »Arietten«.

An die Scene, welche unser obiges Musikbeispiel illustrirt, schliesst sich der Auftritt einer anderen Anbeterin des Adonis, der Schäferin Dryante. Aus der wieder hergestellten Eintracht von Mars und Venus schöpft sie Hoffnung. In ihrem Recitativ, welches wir hier folgen lassen, sind die Verszeilen schon vom Dichter arios verwebt, und dies weiss der Componist vortrefflich zu benutzen, so dass zwischen beiden wieder die schönste Harmonie waltet.
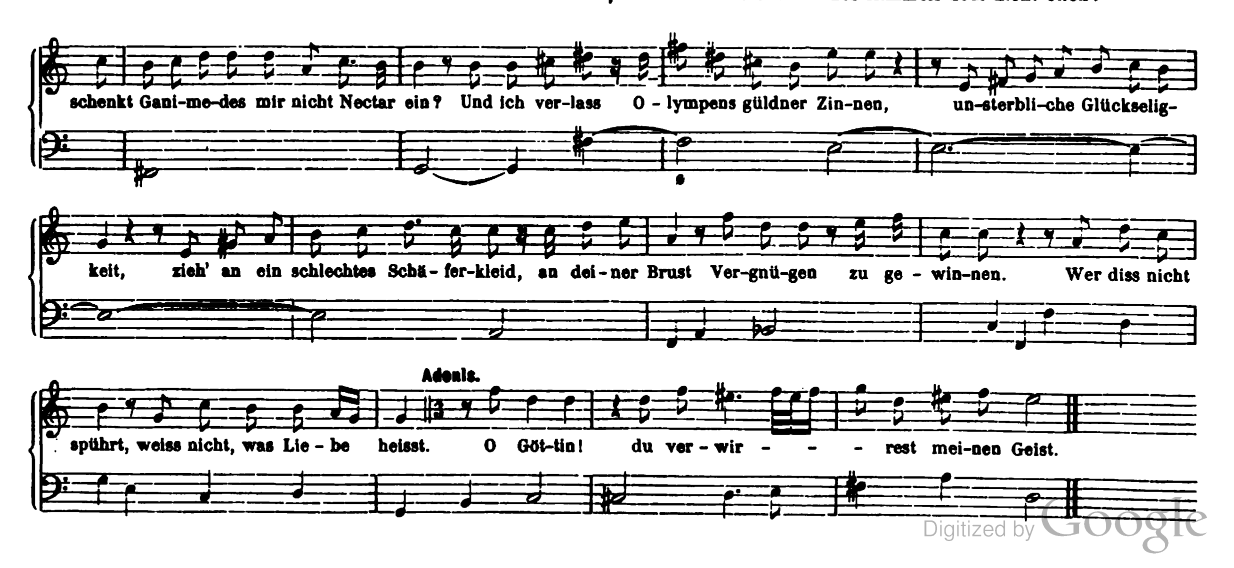




Auch dieses Beispiel ist charakteristisch für jene Zeit und ein nicht minder vollendetes Gebilde, als das Lied des Gelon. Die in der Mitte und am Ende wiederkehrende Anfangszeile schlingt das Ganze arios zusammen, echt musikalisch gestaltet und im schönsten Sinne ausdrucksvoll. Die Leichtigkeit, mit welcher diese Tonreihen hingeworfen scheinen, muss Jedem auffallen. Auf Keiser's Zeitgenossen wirkte eine solche musikalische Schlagfertigkeit, die im rechten Augenblicke unfehlbar den rechten Ton zu treffen wusste, so allgemein, dass alle Componisten, die in den norddeutschen Bereich kamen, unwillkürlich seine Nachahmer, seine Schüler werden mussten. Der Fortgang der Zeit bestand nun darin, dass solche Gebilde durch grössere und zum Theil anders geformte ersetzt wurden. Das Recitativ mit arios verwebten und abgerundeten Zeilen findet sich daher schon 25 Jahre später nur noch selten und ist jetzt natürlich eine längst vergessene Kunst. Sein Vorkommen zeigt sofort, dass wir uns in der Nähe des Jahres 1700 befinden; durch diese geschichtliche Bedeutung wird der Kunstwerth solcher Recitative beträchtlich erhöht.
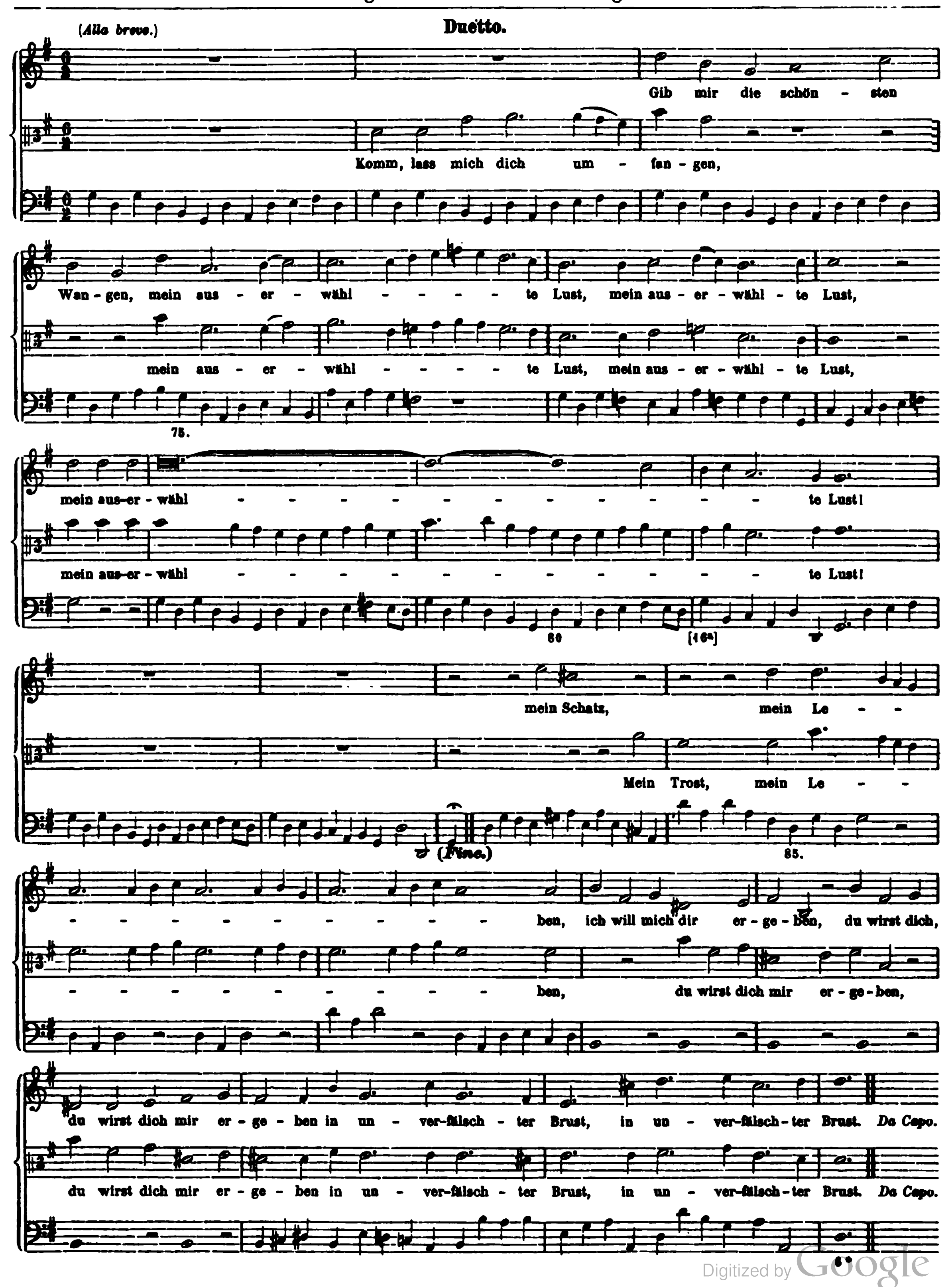
Eine andere Gestaltung derselben Form, die in jener Zeit ebenso sehr im Gebrauche war und von Keiser gleich musterhaft behandelt wurde, erscheint in einer der prägnantesten Beispiele gleich zu Anfang des Adonis, in der dritten Scene des ersten Actes. Es ist dies die Verschlingung nicht nur einer ariosen Zeile, sondern einer ganzen Arie in ein scenisches Recitativ, welches dann mit einem vollaustönenden Gesange abschliesst — hier in Adonis mit einem Duett. Venus präsentirt sich in einem »schönen Zimmer« und singt als Arie an ihren ruhenden, dann im Verlauf der Scene erwachenden Liebhaber:

Komm, Adonis, meine Ruh!
Zögre nicht, wo bleibest du?
Stillt, ihr wunderschönsten Wangen,
Mein Verlangen;
Zarte Lippen, eilt herzu!
Komm, Adonis, meine Ruh!
Zögre nicht, wo bleibest du?

Daran schliesst sich ein recitativisches Zwiegespräch, in welches die cursiv gedruckten Zeilen aus dieser Arie gleichsam als Lockruf verflochten sind. Die ganze Stelle folgt hier, zuerst im Texte und gegen Ende hin auch in der Musik.

Venus. Es scheint kein Licht in meiner Seelen,
So lange dieser Augen Strahlen
Zum Dunklen sich verhehlen,
Und nicht mit Sonnenblicken malen
Was meinen Geist verfinstert macht.
Adonis. Ach, schönste Göttin, gute Nacht!
Venus. Adonis, wie, wilt du mir Abschied geben?
Adonis. Es ist gethan, mein Leben.
Venus. *Lass, Adonis, Schlaf und Ruh;*
Wache doch! was schlummerst du?
Adonis. O Glück! kann ich dich, meine Göttin, sehn!
(erwacht.) Welch böser Traum hat mich erschrecket?
Venus. Lass alles, was nach Schatten schmecket,
Anjetzt mit Schlaf und Traum vergehn.
Adonis. Wie lange soll denn meine Seele hoffen,
Und Liebe nicht belohnet sein?
Woran kann ich erkennen mein Gelücke
Und dass mich blend't kein falscher Schein?
Venus. Steht mir des Himmels Saal nicht offen?




(Alla breve.)
Duetto.
Gib mir die schön - sten
Komm, lass mich dich um - fan - gen,
Wan - gen, mein aus - er - wähl - - - - - te Lust, mein aus - er - wähl - te Lust,
mein aus - er - wähl - - - - - te Lust, mein aus - er - wähl - te Lust,
75.
mein aus-er - wähl - - - - - - - - - - - - te Lust!
mein aus-er - wähl - - - - - - - - - - - - te Lust!
80
[16a]
mein Schatz, mein Le - -
Mein Trost, mein Le - -
(Fine.)
85.
- - - - - - - - - - - - - ben, ich will mich dir er - ge - ben, du wirst dich,
- - - - - - - - - - - - - ben, du wirst dich mir er - ge - ben,
du wirst dich mir er - ge - ben in un - ver-fälsch - ter Brust, in un - ver-fälsch - ter Brust. Da Capo.
du wirst dich mir er - ge - ben in un - ver-fälsch - ter Brust, in un - ver-fälsch - ter Brust. Da Capo.

Das abschliessende kleine Duett ist vielleicht das formvollendetste, welches Keiser geschrieben hat, und ist auch aus diesem Grunde hier vollständig mitgetheilt. Der Anstoss dazu, die Belehrung im Kunstduett kam ihm von einem italienischen Zeitgenossen, dessen Opern eben in den Jahren unmittelbar vor Adonis auf dem Hamburgischen Theater erschienen. Es war Agostino Steffani, der Kapellmeister in Hannover und spätere Freund Händel's. Zu einer wirklichen Beherrschung der durch Steffani vollendet hingestellten Form des Kunstduettes gelangte Keiser aber nicht, weil er von Hause oder von Schule aus schwach im Contrapunkt war und nun, nachdem er als Componist Ruf und Stellung erlangt hatte, sich damit begnügte, lediglich für die Tagesbedürfnisse der Bühne zu arbeiten. Da wählte er auch im Duett losere Formen, die sich bei seiner Melodienfülle leicht hinschreiben liessen. Er konnte zu ihrer Rechtfertigung anführen, dass sie in dem Bühnenvorgange oft passender waren, als die kunstvoll canonisch verflochtenen Zwiegesänge, und dass seine italienischen Zeitgenossen im Opernfache es ebenso machten, Alessandro Scarlatti voran. Aus solchen loseren, freieren Duetten haben sich auch die grösseren scenischen Stücke der späteren Opern entwickelt.

Was soeben von Keiser's Duett gesagt ist, gilt fast mit denselben Worten auch von seiner Ouvertüre. Diejenige in A-moll, welche den Adonis eröffnet, besitzt nicht das Rauschende und Ueppige seiner sonstigen Sätze dieser Art. Der Grund ist derselbe, wie bei dem obigen Duett: auch diese Ouvertüre war dem Steffani nachgebildet, dessen Einfluss in Adonis ebenfalls bei der Gesangs-Cantilene zu spüren ist. In der Ouvertüre war Lully jedenfalls ein ergiebigeres Muster, als Steffani. Keiser lernte von beiden und bildete seine Ouvertüren mit unleugbarem Geschick nach theatralischen Rücksichten eigenthümlich aus. Leider scheute er auch hier wieder die ernste künstlerische Durcharbeitung, weshalb seine Eröffnungsmusiken selten etwas mehr sind, als eine Reihe von musikalischen Einfällen, die zwar zu dem Gegenstande passen, aber auch durch andere ersetzt werden könnten und meistens die höhere künstlerische Form vermissen lassen. Was hätte er bei seiner leichten musikalischen Erfindung leisten können, wenn sein Leben getheilt gewesen wäre zwischen ernsten Studien und der prunkenden Oper, statt zwischen dieser Oper und dem lärmenden Vergnügen!

(Schluss folgt.)

Moll und Dur
in der Natur, und in der Geschichte der neuern und neuesten Harmonielehre.

Mit besonderer Berücksichtigung der Systeme von Vallotti und Abt Vogler.

Von

Professor v. Schafhäutl.

(Fortsetzung.)

O. Tiersch.

Eine wirkliche, innerhalb 300 Seiten wohl das ganze Gebiet umfassende Harmonielehre, zum Theil auf die neuen Untersuchungen des Physiologen und Physikers Helmholtz gegründet, hat 1868 Otto Tiersch bei Breitkopf und Härtel erscheinen lassen, welche sich, von den Resultaten der alten Schule anfangend, bis zu den Leistungen der allerneuesten Schule oder der allerneuesten Compositeure erstreckt und sich bemüht, auch diese Leistungen in Harmonie und Melodie auf eine vernünftige Basis zurückzuführen.

Er baut auf die Helmholtz'sche Akustik den einen ersten Theil seines Systemes. Die Partialtöne und Aliquottheile der Saite geben, wie das seit Zarlino, Alembert der Fall ist, das Material zur Bildung der Tonleiter. Das Wort »Verständlichkeit« bildet überhaupt den Ariadnefaden durch sein ganzes Harmoniesystem, die Elemente der Tonhöhenverhältnisse lehrt er, müssen direct verständlich sein, und dieses Verständniss kann nur bei Primzahlen stattfinden — der Accord entsteht daher nur durch die natürlichen Intervalle, Octav, Quint, Terz oder die Vallotti'schen Zahlen 1, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{5}$.

Zum Verständnisse jedoch aller übrigen nicht direct verständlichen Intervalle giebt er ein neues Hülfsmittel, nämlich die vermittelnden Töne, die bei Vogler's Lehre von den Ausweichungen eine Hauptrolle spielen, denen aber Tiersch eine weit allgemeinere, sich vielfach verzweigende Bedeutung gegeben hat. Zu dem vermittelnden Tone von Tiersch gehört natürlich der vermittelte Ton — und diese beiden können für jedes der direct verständlichen Intervalle, nämlich der Octave, Quint und Terz eine zweifache Bedeutung erlangen, aber doch nur durch das Aufwärts- und das Rameau'sche Abwärtsmessen. Ist z. B. *c* vermittelnder Ton, so ist das bestimmte Intervall die Quinte und zugleich das vermittelte; ist dagegen dasselbe *c* als vermittelnder Ton in der Bedeutung als bestimmter Ton im Quintenintervall, so ist der vermittelte Ton das *F* etc.

Die Basis der endlichen möglichen Verbindungen der Intervalle bildet also das bestimmende und bestimmte Intervall. Durch die Einführung der vermittelnden Töne je nach ihrer Verwandtschaft zu einander entsteht eine zahllose Form möglicher Tonverbindungen, und deshalb nimmt Tiersch als Grenze der Verständlichkeit höchstens zwei vermittelnde Töne an. Denn zuletzt ist nicht allein auf die Beziehung jedes Tones zu dem vermittelnden Tone, sondern auch noch auf das Verhältniss zu sehen, in welchem die vermittelnden Töne zu einander stehen. Noch schwerer wird das Verständniss, wenn sich das Verhältniss der vermittelnden Töne nicht durch einfache Verbindung der natürlichen Intervalle darstellen lässt, und die Grenze der Verständlichkeit der Tonfolge scheint dem Autor eingetreten, wenn die vermittelnden Töne im Verhältniss eines Ganztones, d. i. 8 : 9 zu einander stehen, ein Verhältniss vermittelnder Töne, das wohl kein musikalisches Ohr unserer Tage auch nur erträglich finden würde. Verschiedene Accordfolgen lassen auch eine mehrfache Vermittlung zu. Auf jeden Duraccord können deshalb zwanzig, auf jeden Mollaccord dreiundzwanzig verschiedene Accorde folgen (die Umwendungen nicht mit eingerechnet). Demnach entsteht bei einer Folge von sechs Accorden eine Zahl von 3,200,000 Fällen. Auf den Nonaccord der Dominante-Dissonanz können gegen 100 verschiedene Accorde folgen, die durch identisch vermittelnde Töne mit einander verwandt sind. Man sieht, dass, wenn diese vermittelnden oder identisch vermittelten Töne in wirklichem innern Zusammenhang angewendet werden, alle nur möglichen, von den neuesten Tonsetzern gebrauchten und noch künftig gebraucht werdenden Accordverbindungen nach dieser Theorie auch vollkommen berechtigt erscheinen.

Bei Begründung der Dissonanzen greift Tiersch natürlich zu den von Hauptmann empfohlenen Rückwärtsmessungen. Es ist dies leider ein doppelter, jetzt zur Mode gewordener Irrthum, reflectirte Verstandesbegriffe für Naturgesetze, und eine Art von transcendentalem Schein für die Basis lebendiger Naturgesetze zu halten.

Wir haben in Beziehung auf unsere musikalische Scala ein Phänomen, das uns ohne alle Zweideutigkeit die Natur vor Aug' und Ohr stellt, z. B. eine schwingende Saite. Wir können sie nur als Ganzes oder ihre Theile auf das Ganze sich beziehend betrachten. Die Natur theilt also, was das Wort Theilung ohnedies ausspricht, die schwingende Saite in immer kleinere und kleinere Theile; sie arbeitet naturgemäss nicht

rückwärts, und wenn zwei höhere Töne einen oder zwei tiefere Töne erzeugen, so sind dies Combinationstöne, eine Erscheinung secundärer Art, ein Erzeugniss in der Luft, das mit der Saite und ihrem gesammten Schwingungsverhältnisse für unsere Betrachtung nichts zu thun hat.

Die Orgel in der St. Michaelshofkirche in München z. B. ist nach dem Vogler'schen Simplificationssysteme von ihm selbst umgeschaffen, und der eigentlich volle Orgelton wird durch lauter Combinationstöne hervorgebracht. Wie sehr diese Combinationstöne als in der Luft entstehend ihren Ursprung bekunden, beweist der Umstand, dass man aus dem grösseren oder geringeren Glanze des vollen Orgelwerkes mit aller Sicherheit auf das kommende Wetter schliessen kann, ein Umstand, der bei keiner anderen Orgel sich bemerkbar macht.

Tiefere Töne entstehen nur durch das Zusammenkommen von zwei oder mehreren höheren Saiten- oder Luftsäulen-Abtheilungen; sie können mechanischen Gesetzen gemäss nie durch Aliquottheile einer einzigen schwingenden Saite erzeugt werden.

Um seine Dissonanzen zu erhalten, nimmt auch Tiersch wie Hauptmann zum Rückwärtsmessen seine Zuflucht. Er erhält da nach der Methode, die wir bisher angezeigt haben, die besprochenen Töne übereinander:

g
e
c
as
f.

Noch folgen aber Dissonanzen durch die endlose Gradationskette der vermittelnden Töne, deren Grenze nur die relative, sogenannte Verständlichkeit bildet. So erhalten wir durch die Messung der beiden vermittelnden Töne nach unten und oben:

$\overline{\overline{d}}$, $\overline{\overline{d}}$
$\overline{h}$, $\overline{h}$
$\overline{g}$, $\overline{g}$
c, *c*
as, *a*
f, *f*

Ob aber die Verständlichkeit hinreicht, einen solchen Zusammenklang, der ohne alle Vorbereitung auftritt, einem nicht ganz modern gedrillten Ohre erträglich zu machen, ist wohl eine andere Frage, und man könnte vielleicht an den Ausspruch des feinfühlenden J. J. Rousseau erinnert werden, der die Harmonie eine barbarische Erfindung nennt.

Wenn Tiersch der Ansicht ist, dass bei höherer musikalischer Bildung Mancher eine Tonverbindung accordlich auffasst, deren Beziehung uns jetzt als nicht verständlich genug erscheint, so wäre auch diese gesteigerte Verständlichkeit für ein Kunstwerk von untergeordneter Bedeutung, dessen eigenster innerster Zweck ist, Wohlgefallen zu erregen und zwar, wie Kant meint: »das Gefühl des uninteressirten Wohlgefallens«. Die blosse Verständlichkeit gehört, wenn ich mich eines Ausdruckes Bürger's bedienen darf, zum Wesen der »Facultäten-Waare«. Die blosse Verständlichkeit kann uns ebensowohl mit Abscheu, anstatt mit »uninteressirtem Wohlgefallen« erfüllen, und alle Realität muss sich zuletzt in wahren Kunstwerken im Ideale verklären. Ein Kunstwerk zu schaffen ist die erste und letzte Aufgabe des Tondichters, und ist er Dichter, so errichtet er seinen Götterbau aus den einfachsten Werkstücken. Was die technische Verbindung von allen Consonanzen und Dissonanzen betrifft, so haben wir bereits gesehen, dass Vogler die Möglichkeit gezeigt, alle Intervalle einer Scala zugleich ertönen zu lassen, ohne ein musikalisches Ohr zu beleidigen. Allein hier treten die Intervalle regelmässig vorbereitet successive zu einem Ganzen zusammen, durchkreuzen sich, wie die zwei Sternbilder in einem Passageprisma sich momentan zu einem Ganzen Einzigen vereinigen, und trennen sich auf der andern Seite symmetrisch in wohlthuender Auflösung von einander.

Tiersch hat indessen bei seinen Combinationen nur die Instrumentalmusik vor Augen und macht recht gut einen Unterschied zwischen dieser und dem strengen Satze. Er wendet ferner seinen Unterricht auch der Melodie zu, die in ihrem innersten Wesen von den Dualisten und ihren nächsten Vorgängern auf eine merkwürdige Weise vernachlässigt worden ist. Wenn es in einem neueren Lehrbuche heisst: »es giebt in einer Melodie keine Note, zu der sich nicht eine Harmonie finden liesse«, so erklärt Tiersch dagegen, »dass die Verwandtschaft der Töne einer Melodie einem höheren Gesetze folge, als den Tönen der Scala, in welcher sich die Melodie bewegt«.

Nur in der Lehre der Kirchentonarten herrscht noch das Gesetz, nach welchem sich auch noch unsere neuen Melodien bewegen, und Vogler macht schon darauf aufmerksam, wenn er lehrt: man kann sich z. B. in A-moll bewegen, ohne dass noch das *A* als Grundton erschienen ist.

Sehr zweckmässig und eingehend ist, was Tiersch über rhythmische und harmonische Figuration sagt; dann über die Tonarten der alten Kirchentöne, über Polyphonie u. s. w. Nur über die eigentliche Instrumentirung, obwohl sein System eigentlich die Instrumentalmusik im Auge hat, ist in dem Lehrbuche natürlich nichts erwähnt, während Vogler in seinen Betrachtungen der Harmonie Rhythmik und Periode und Instrumentirung immer gleichmässig behandelt.

Riemann.

Indessen scheint doch in dem Innersten der enthusiastischen Bekenner des Dualismus ein nicht zu beschwichtigendes Gefühl seine Stimme zu erheben, dass man bei dem Rückwärtsmessen dem Gesetze einer abstracten Zahlenreihe, aber nicht der Stimme der Natur gefolgt sei. Man will die Natur dazu zwingen, Untertöne hören zu lassen, die nach mechanischen Gesetzen nicht existiren können, und der neueste Dualist Dr. Hugo Riemann erzählt uns, dass er und sonst Niemand, als vielleicht Aristoteles allein vor 2000 Jahren, diese Untertöne, welche allein die Mollconsonanz erklären können, gehört habe.

Riemann dringt wieder mit aller Kraft darauf: der Molldreiklang soll nicht mehr, wie bisher, nach seinem tiefsten, sondern nach seinem höchsten Tone genannt werden. Allerdings ist die Quinte, wie schon Vogler vor 100 Jahren lehrte, das Intervall, welches den Grundklang zum Hauptklang allein zu bestimmen fähig ist; jedoch einen Molldreiklang nach seinem höchsten Intervalle zu benennen, ist auch dann nicht nothwendig geboten, wenn man aufwärts, vorwärts und rückwärts misst, ein Verfahren, wogegen in der Natur der Musik nicht allein das Experiment, sondern auch die Gesetze der Mechanik streiten. Es ist überhaupt gewagt, seine Theorie auf Erscheinung von Tönen zu bauen, die kein Mensch gehört hat oder hören kann, wenn auch unser neuester Theoretiker glaubt, sie wirklich gehört zu haben. Allein man weiss wohl zu gut, wie leicht man in der Musik Töne, die an der Grenze der musikalischen Hörbarkeit liegen, zu hören glaubt, wenn man sie hören will. *)

*) Ich möchte hier an eine allbekannte Anekdote erinnern, die uns von einem Musikdirector erzählt, dem bei einem Piano die Hornbläser immer nicht *pianissimo* genug bliesen. Die Hornisten setzten endlich in der Verzweiflung blos die Hörner an den Mund und bliesen gar nicht. Der Director war zufrieden: »So ist es recht; aber wenn möglich, noch etwas mehr *piano*.« Die Sache ist wohl an und für sich so lächerlich nicht, als sie im ersten Augenblicke scheint. Wer Partituren zu lesen und zu studiren gewohnt ist, der wird ge-

Ich glaube, es ist seit Rameau's Vorgang ein Fehler eigener Art, die Elemente unserer Harmonielehre und das innere Wesen des harmonischen Baues auf blos drei Aliquottheile einer schwingenden Saite zu gründen, einer Saite, die uns neben diesen drei Tönen eine, möchte ich sagen, endlos lange Reihe von Tönen zugleich hören lässt. Es ist natürlich eine Willkür, blos diejenigen Töne der klingenden Saite zu wählen, die uns gerade passen und alle übrigen von der näheren Betrachtung auszuschliessen, während man neuerdings wieder von der anderen Seite gerade die sogenannten Obertöne der klingenden Saite als Basis des harmonischen Wohl-, Uebel- und Zusammenklanges angenommen hat. Vallotti hat sich schon in dieser Beziehung gegen Rameau erklärt.

Moll in der Natur.

Wenn man sich bei Begründung des Harmoniesystems auf ein Phänomen stützen will, das uns die Natur darbietet, so ist wohl am gerathensten, nicht ausgewählte Klänge, die uns ein sonorer Körper giebt, sondern die musikalischen Erscheinungen in der Natur und dem Leben selbst zu untersuchen.

Nach den Anhängern und Nachfolgern Rameau's ist nur der Durdreiklang von der Natur gegeben. Der Molldreiklang muss erst auf einem Umwege künstlich erzeugt werden, und dennoch singt die Natur eigentlich nur in Moll. Vom Sturmgeheul bis zum Knarren der Wetterfahne ist alles nur im Mollgeschlecht. Seit Jahrtausenden — so lange der Mensch singt, bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts n. Chr. hatte die Natur ihr so recht eigentliches Eigenthum, den musikalischen Durdreiklang ihrem Lieblinge, dem Menschen, beinahe ganz vorenthalten und ihn in der Molltonart unterrichtet, welche nach den gegenwärtig herrschenden Ansichten in dem harmonischen Systeme gar nicht begründet scheint. Ja, die musikalische Welt benutzte bis zu Ende des 17. Jahrhunderts die grosse Terz nur aus dem Quintencirkel, die im Verhältniss zur Terz unseres Naturdreiklanges viel zu hoch war. Dass die Menschen in der That diese zu hohe grosse Terz allein benutzten und musikalisch rein ausführten, beweisen z. B. die alten Stimmungen der Glockenspiele. So war die grosse Terz des ehemals so berühmten Glockenspieles der St. Petrikirche in Hamburg gegen die Mitte des vergangenen Jahrhunderts so hoch, wie sie der Quintencirkel giebt; die kleine Terz dagegen zu niedrig. Sie besassen das Verhältniss $\frac{81}{64}$ und $\frac{32}{27}$. Der berühmte Kapellmeister G. H. Telemann verliess deshalb seine Wohnung in der Nähe der Petrikirche und ging in die Neustadt, um, wie er sich ausdrückt, sein musikalisches Gehör nicht zu verderben.

Die reine grosse Terz als Aliquottheil der Saite hatte übrigens schon Cl. Ptolemäus gegen Anfang des zweiten Jahrhunderts n. Chr. berechnet; er benutzte sie aber nur in seinem enharmonischen Systeme und berechnete sie für das letzte höchste Intervall seines Tetrachordes in dem Verhältnisse 345 : 276, was natürlich gleich 5 : 4, also unsere harmonische grosse Terz ist — ein Verhältniss, das nicht benutzt wurde, bis Lud. Fogliano, in der Mitte des 16. Jahrhunderts auf dieses Verhältniss neuerdings aufmerksam machte.

Die ältesten Lieder des singenden Volkes sind Moll. Seit man Scalen zu bilden versuchte und jeden einzelnen Ton der Scala als Grundton nahm, gehörte der grösste Theil dieser Scalen der Mollscala an; deshalb herrscht auch in den Kirchenmelodien die Molltonart weit über die Durtonart vor. Unter den alten acht Choraltönen der Kirche ist bekanntlich nur der fünfte, die von den Alten so genannte Lydische Scala, eine Durscala, der altgriechischen ionischen Scala nachgebildet. So wurden z. B. noch im Jahre 1649 im Benedictinerkloster auf dem heil. Berg »Andechs« 1406 Nummern der kleinen Cantica choraliter gesungen, wozu nämlich die Introitus, Gradualen, Offertorien, Communionen etc. gehören. Unter diesen 1406 Nummern gehören nur 81 dem fünften Tone, also der Durtonart an; 89 Nummern dem sechsten Tone. Der siebente und achte Kirchenton hat die grösste Zahl von Nummern; nämlich der siebente ist durch 124, der achte durch 286 Melodien vertreten. Allein selbst die Melodien aus unserm Dur waren in ihrer melodischen Form ganz auf andere Principien gegründet als auf den harmonischen Dreiklang; und wenn behauptet wird, die Melodie gründe sich auf und entwickle sich aus der Harmonie, so ist dies nur bei unserer harmonischen Compositionsweise der vergangenen zwei Jahrhunderte der Fall. Für eine Melodie, z. B. Mozart's »Dies Bildniss ist bezaubernd schön« hätten die Jahrtausende der musicirenden Welt bis etwa zur Mitte des 16. Jahrhunderts gar kein Ohr und kein Verständniss gehabt.

Der Mensch nach seiner ursprünglichen geistigen Anlage, gemäss dem Gesetze der Causalität, die sein ganzes Denken beherrscht, versuchte sehr bald in Maass und Zahl für immer festzustellen, was verschwindend durch sein Ohr im Geiste wiederklang.

Es fehlt an hundertfachen Versuchen nicht, sich selbst und seiner Umgebung Rechenschaft abzulegen über das, was im Tone sein Herz bewegte. Die Octave des Grundtones war, wie die ältesten Documente beweisen, der erste Fund, der allen damaligen akustischen Experimenten die Aufgabe stellte, von da auf die unmerklichste Weise wieder zum Grundtone zurück zu kehren. Die grosse Lücke musste ausgefüllt werden, denn die ersten melodischen Versuche bestanden gewiss nur in einer Art von Beben der Stimme, und die Tonlehrer des Mittelalters sprechen noch immer, wenn sie das Singen untersuchen, von einer *inflexio vocis*, worunter die lateinischen Classiker, z. B. Cicero und Tibull, die Modulation des Redners verstanden, die sich also innerhalb sehr weniger musikalischer Intervalle bewegte, und im allerersten Anfange waren es gewiss nur Vierteltöne, durch den musikalischen Accent bedingt. Die Leidenschaften, die das Herz bewegen, sind im heissen, glühenden Oriente gewaltiger als in unserm kalten nördlichen Westen, und da sprach sich auch das erregte Gemüth im wahnsinnigen Schmerze, in jubelnd aufjauchzender Freude aus. Die Musik war deshalb von Anfang an die Sprache, zu welcher sich das Menschengeschlecht erhob, wenn es sich dem Göttlichen näherte, und deshalb war die Musik in den ältesten Zeiten ein wesentlicher Theil des Gottesdienstes. Die Weisen der ältesten Zeit bewegten sich deshalb in ihrer gottesdienstlichen Musik immer in grösseren feierlichen Tonschritten als das singende Volk.

(Fortsetzung folgt.)

wiss im Geiste den Effect der Töne hören, den der Compositeur mit seinen Notenzeichen zu erregen beabsichtigt hatte, ja die Instrumentirung Beethoven's entstand ganz gewiss bei seiner vollständigen Taubheit in derselben Weise.

Berichte.

Leipzig, 27. Januar.

Von den letzten drei Gewandhausconcerten ging keines ohne Novität vorüber. Nachdem wir im zwölften die neue Symphonie Nr. 2 von Johannes Brahms gehört hatten, wurden wir im dreizehnten Concerte (17. Januar) mit einer neuen Ouvertüre zu Goethe's »Torquato Tasso« von Schulz-Schwerin, einem Violoncellconcerte von G. H. Witte und drei kleineren Violoncellstücken: a) Arioso, b) Gavotte, c) Scherzo von Carl Reinecke bekannt gemacht, welche Solostücke Herr Carl Schröder (Mitglied des hiesigen Orchesters) sammt und sonders mit gewohnter Vortrefflichkeit vortrug. Die Ouvertüre von Schulz-Schwerin hatte einen nur mässigen Erfolg. Sie enthält melodische Pointen genug, ist aber in ihrem Gedankengange zu wenig einheitlich und zu sehr mit Messinginstru-

menten überladen, als dass sie einen wahren ästhetischen Genuss hätte gewähren können. Ausser diesem Orchesterwerke, das der Componist selbst dirigirte, kam noch die Symphonie Nr. 7 A-dur von L. van Beethoven vom Orchester zu vorzüglicher Ausführung. Gleichzeitig gab in dem beregten Concert Frau Kölle-Murjahn abermals ein Zeugniss ihrer Künstlerschaft durch den überaus poesievollen Vortrag der Cavatine »So bin ich nun verlassen« aus »Euryanthe« von C. M. von Weber, und der Lieder »Das Mädchen an das erste Schneeglöckchen« von Weber, »Auf dem Wasser zu singen« von Schubert, »O süsse Mutter« von Reinecke und »Veilchen« von Mozart.

Im vierzehnten Gewandhausconcert, Donnerstag den 24. Januar, waren die Orchester-Variationen über ein eigenes Thema von Ernst Rudorff für uns neu. Es sind zwanzig an der Zahl, mit einem daran schliessenden ziemlich ausgeführten Finale, die zusammengenommen die Zeitdauer einer mässig langen Symphonie hatten. Ungeachtet solcher Ausdehnung vermochte aber dieses Stück kraft des ihm innewohnenden Reichthums an rhythmischen Gestaltungen und der glatten noblen Art der harmonischen und melodischen Gestaltung das Interesse der Zuhörerschaft vom Anfang bis zu Ende wach zu erhalten, so dass sich der Componist des lebhaftesten Beifalls und sogar eines Hervorrufs zu erfreuen hatte. Zugleich enthusiasmirte Frau Kölle-Murjahn das Publikum wieder durch ihre wunderherrliche Art Lieder vorzutragen, und man drängte die Sängerin noch zu einer Zugabe, so viel sie auch an jenem Abende schon aus dem Füllhorn ihres Liederschatzes gespendet hatte, denn ausser sechs Liedern aus »Dichterliebe« von Schumann brachte sie von diesem Componisten noch »Meine Rose«, »Die Soldatenbraut«, »Ueber'm Garten durch die Lüfte« und von Franz Schubert das Lied »Frühlingstraum« zu Gehör. An Orchestersachen kamen noch Cherubini's Ouvertüre zu der Oper »Die Abenceragen« und Schumann's Symphonie Nr. 1 B-dur in schwungvoll erwärmter Weise zum Vortrag.

In dem siebenten Abonnementconcert der Euterpe, welches am 22. Januar stattfand, wurde den Concertbesuchern Gelegenheit geboten, Herrn Treiber, den als vortrefflichen Kapellmeister zu rühmen wir bisher vielfach Veranlassung fanden, auch wieder einmal in seiner Eigenschaft als Clavierspieler Beifall zu spenden. Derselbe spielte uns zunächst das Beethoven'sche Concert (Es-dur) für Pianoforte mit Orchesterbegleitung in einer dem herrlichen Tonwerk entsprechenden Weise vor. Besonders schön setzte er uns ferner das in durchaus stilvollem gediegenem Gepräge gehaltene Andante aus der F moll-Sonate von J. Brahms auseinander und zeigte uns sowohl in diesem, wie in dem folgenden Rondo brillant für Pianoforte mit Orchesterbegleitung von Mendelssohn-Bartholdy, dass er sich die Kunst vor allen eines reinen und verständnissvollen Spiels zu eigen gemacht hat. Das Publikum dankte Herrn Treiber durch reich gespendeten Beifall. — Die Gesangsvorträge wurden durch Fräul. v. Axelson: »Suleika« von Mendelssohn, »Du bist die Ruh'« von Schubert und zwei schwedische Lieder von A. F. Lindblad und J. Dannström zu Gehör gebracht. Die Sängerin erntete mit den in naivem volksmässigem Ton gehaltenen schwedischen Liedern bei weitem mehr Beifall als durch den Vortrag der freilich grössere Anforderungen an die Noblesse der Stimme und des Verständnisses stellenden, weil musikalisch höher stehenden Liedern von Mendelssohn und Schubert. Anfang und Schluss des Concertes bildeten zwei Orchesterwerke: Ouvertüre (C-moll) von F. Böhme unter Leitung des Componisten und Symphonie (D-moll) von R. Volkmann. Die oben angeführte Ouvertüre von Böhme hat uns in formeller Beziehung besser zugesagt als dessen andere Ouvertüre in C-moll Nr. 9, die vor längerer Zeit einmal im Gewandhause gespielt wurde; jene zeigt ebensoviel Compositionsroutine wie die letztere, ist aber noch conciser und melodisch gefälliger als diese; im Ganzen erinnert sie aber zu viel an vorhandene, namentlich an Spohr-Mendelssohn'sche Compositionsweise, weshalb sie auch trotz guter Wiedergabe durch das Euterpeorchester keinen grossen Beifall zu erzielen vermochte. Um so mehr zündete die durchaus gelungene Wiedergabe der kräftigen, gedankenreichen und an die Schumann'sche Muse erinnernde Volkmann'sche D moll-Symphonie, deren Vorzüge schon hinlänglich von uns in diesem Blatte gewürdigt wurden.

Die ganze Woche vom 22. bis 26. Januar war wieder einmal so recht eine Musikwoche, in welcher eine Aufführung der anderen folgte. Gleich am Tage nach dem vierzehnten Gewandhausconcerte, Freitag den 25. Januar, fand im Saale der hiesigen Buchhändlerbörse das Concert des akademischen Gesangvereins Arion unter solistischer Betheiligung des Fräulein Clara Meller (Pianoforte) und des Herrn Behr (Bariton) statt. Als vocale Hauptnummern dieses Concerts haben wir »Römische Leichenfeier« von Fr. Gernsheim, »Nomadenzug« für Männerchor, Baritonsolo und Orchester von A. Krug, »Wittekind«, Ballade von Fr. Helm, für Männerchor und Orchester von Jos. Rheinberger und endlich die »Dithyrambe« für Männerchor von Jul. Rietz anzuführen. Von kleineren Männergesängen sind zu nennen die Quartette: »Um Mitternacht« von M. Seifriz; »Der Frühling ist da!« von H. Hofmann; Jung Werner's Lied von Joh. Herbeck und Liebesqual, Volkslied, arrangirt von Richard Müller. Die Solovorträge waren: Concert in A-moll für Pianoforte und Orchester von R. Schumann und drei Stücke für Clavier allein: a) Romanze, b) Intermezzo von Paul Klengel und c) Waldesrauschen von F. Liszt. Das Ganze wurde durch Reinecke's Friedensfeier-Ouvertüre eröffnet. Fräulein Meller, welche wir schon gelegentlich eines Concertes des Impresario Hofmann kennen lernten, documentirte sich auch in diesem Concerte wieder als eine technisch gewandte, geistbegabte Pianistin. Sämmtliche Pièçen des Concertes hatten sich mehr oder weniger grossen Beifalls zu erfreuen.

Am 26. Januar erfolgte die zweite Kammermusikunterhaltung im Saale des Gewandhauses. Das Programm: Trio für Pianoforte und Streichinstrumente (E-moll) von Joseph Haydn; Quartett für Streichinstrumente (Cis-moll, Op. 131) von L. van Beethoven und Quintett für Streichinstrumente (D-dur) von W. A. Mozart dürfte selbst dem anspruchvollsten musikalischen Feinschmecker kaum etwas zu wünschen übrig gelassen haben, ebenso war die Realisirung dieses Programmes durch die Herren Kapellmeister Reinecke (Pianoforte), Concertmeister Röntgen, Haubold (Violine), Thümer, Bolland (Viola) und Schröder (Violoncell) so, dass die Kritik das rückhaltloseste Lob über das Zusammenspiel der genannten Herren aussprechen muss.

Hamburg, Ende Januar.

Das letzte philharmonische Concert brachte die Wiederholung der ersten Symphonie von Brahms unter Leitung des Componisten, welcher vom Comité zu dem Zwecke eingeladen war und bei dieser Gelegenheit wieder einmal seine Vaterstadt besuchte. Die Aufführung war, wie sich erwarten lässt, eine bessere als unter dem heimischen Dirigenten, dessen Fähigkeiten nur mässiger Art sind; das Orchester gab sich viele Mühe, es dem Componisten zu Dank zu machen, und der Beifall des Publikums war stark und allgemein. Dem Werke vorauf ging eine Mustersymphonie von Haydn und folgte als dritte und letzte Nummer des Concertes Mendelssohn's Sommernachtstraum-Musik; die neue Musik konnte sich also durch Licht und Schatten sehr gut hervorheben. Die Symphonie von Brahms wird in dieser Zeitung demnächst eingehender gewürdigt werden; hier sei nur bemerkt, dass sie zu denjenigen Tonwerken gehört, welche nicht nur durch ihren specifisch musikalischen Gehalt bedeutend sind, sondern auch durch die Stellung, die sie in der Entwicklung der Musik einnehmen. Die Bezugnahme auf Beethoven, die Anknüpfung an die letzte oder neunte Symphonie dieses Meisters ist eine so augenscheinliche, dass hier bei einem Künstler, wie Brahms, nicht schwächliche unproductive Nachahmung, sondern bewusste Absicht vorausgesetzt werden muss, und eben diese Absicht, dieses künstlerische Wollen verleiht dem Werke seine kunstgeschichtliche Bedeutung. Es handelt sich hierbei um das Problem, wie ein Gegenbild herzustellen sei von den letzten Theilen der neunten Symphonie, welches nach Art und Stärke die Wirkung derselben hervorbringe, ohne den Gesang zu Hülfe zu rufen. Und soweit nun dieser Versuch gelungen ist, bedeutet er also eine Zurückführung der aus Spiel und Gesang gemischten Symphonie zu der reinen Instrumentalsymphonie, und zugleich bedeutet er eine Erweiterung derjenigen Wirkungen, welche durch blosse instrumentale Mittel hervorgebracht werden können. Brahms hat sich Zeit gelassen, bis er mit Werken aus der grössten Gattung der Instrumentalmusik hervorgetreten ist; erst jetzt, reif an Jahren und Erfahrung, bringt er dieselben an den Tag. Daher ist es nicht zu verwundern, dass wir gleich bei dem ersten Werke dieser Art den erfindungsreichen Tondichter und den Denker in seiner Kunst vereinigt finden, und wenn irgend eine nach-Beethoven'sche Symphonie den Anspruch erheben kann, mit Auszeichnung die zehnte genannt zu werden, so ist es diese erste von Brahms. Der Grund liegt nicht darin, dass sie musikalisch alle andern überragt, die seit der Neunten geschrieben sind, sondern in dem angedeuteten Problem von chorischer und rein instrumentaler Symphonie.



ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 13. Februar 1878. **Nr. 7.** XIII. Jahrgang.

Adonis.

Oper von Reinhard Keiser.

(1697.)

(Schluss.)

Das vorhin mitgetheilte, arios angelegte Recitativ bildet die Einleitung zu einer entsprechend gehaltvollen Arie. Darauf folgt als 11. Scene ein ähnlich gebautes Stück, nur mit dem Unterschiede, dass es für mehrere, nämlich für vier Personen berechnet ist. Anfangs verhandeln diese vier Personen in einem Arioso duettirend, der Gesang wechselt nach den Paaren charakteristisch mit dem zwei- und dreitheiligen Takte, bis sich schliesslich Alle in einer »Aria a 4« d. h. in einem Quartett vereinen, welches in seiner Art gut gearbeitet und wirkungsvoll gestaltet ist. Von diesem Quartett ist dasselbe zu sagen, was dem oben mitgetheilten Duett nachgerühmt wurde: es ist, soviel mir bekannt, der beste vierstimmige Kunstsatz, welchen wir von Keiser besitzen. Sein Vorbild und Lehrmeister war auch hier wieder Steffani, den er selbst in den dichten canonischen Nachahmungen imitirte, also in einer Satzweise, die im Bühnengesange selten genügend zur Geltung kommen kann. Hier muss man die Gegensätze breiter aus einander stellen und die Melodiezeilen grösser formen; Händel wusste sehr wohl, warum er gerade hierin seinem geliebten Meister Steffani weniger folgte. Ein dichtes mehrstimmiges Gewebe macht den Satz sehr leicht unklar und führt allerlei Verlegenheiten herbei, welche Incorrectheiten veranlassen. Wenn man durch enge Nachahmungen gleichsam alle Trümpfe schon in den ersten Takten ausspielt, so gehört ein vollendet contrapunktisch durchgebildeter Meister dazu, um einen längeren Satz zu Stande zu bringen, der dem kunstvollen Anfange entspricht. Bei Keiser war solches nicht der Fall, wir sehen daher namentlich in seinen fugirten Versuchen aus späterer Zeit, wo er sich der Einwirkung vollendeter Kunstmuster mehr und mehr entzog, dass bei aller Mühe nichts Erfreuliches entstehen will; der Fortgang ist confus, das Ende leer.

Der zweite Act zeigt den Adonis in einer Landschaft, sein zarter Gesang wird von »Flauti dolci« begleitet. Auch seine zweite Arie hält den Ton sanfter Schwermuth fest, ist aber gesanglich noch reicher angelegt und breiter gestaltet, als die erste. Er entschlummert, und über ihm singt Venus ihre

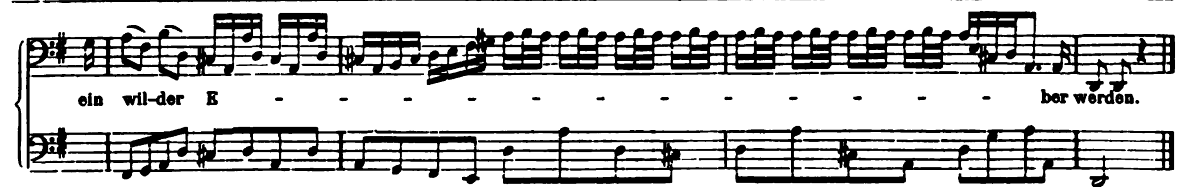
Arie »Annehmlichste Rosen, in Zucker getaucht«, zu welcher Keiser eine feine Melodie erfand; derartige bombastisch übertriebene Ausdrücke, an denen auch bei Postel kein Mangel ist,*) haben wohl hin und wieder den satirischen Stachel unmusikalischer Kritiker hervorgelockt, aber für die Componisten sind sie niemals ein ernstliches Hinderniss gewesen. Mit dem Erwachenden singt Venus dann als Duo »Ihr Himmel, schreibt der Treue Bund in's güldne Buch der Sternen«, wo aber der Componist eher hinter der Poesie zurück bleibt, als ihr voran eilt; besonders in dem Haupttheil der Arie sind die ersten Zeilen nicht genügend ausgedrückt, das musikalische Motiv leitet oder verleitet eher zu einer sich verlierenden Modulation, als zum Aufschwunge. Erhabenheit war überhaupt Keiser's Sache nicht.

Das Erscheinen des Mars stört die Liebelei auf anzügliche Weise und veranlasst eine donnernde Zornarie, sogar ein Zornduett, da Dryante sich ihm beigesellt. Der Partitur fehlt hier (zwischen Bl. 47 und 48) ein Blatt, wodurch nicht nur dieses Duett seinen Schluss, sondern auch die Arie des Narren ihren Anfang eingebüsst hat; was von letzterer erhalten ist, zeigt wieder sehr hurtige Sprünge.

Adonis geht nun auf die Jagd, wo sich sein Schicksal erfüllen soll. Venus ahnt nichts Gutes, in diesem Sinne ist das schöne Abschiedsduett gedacht, welches sie singen. Eine eigenthümliche Steigerung und Innigkeit des Ausdruckes erzielt der Componist, indem er einen sehnsuchtsvollen Gesang des allein gebliebenen Adonis unmittelbar darauf von Eumene mit angemessenen Worten um eine Quarte erhöht wiederholen lässt (Adonis Alt D-moll — Eumene Sopran G-moll); einer ähnlichen, musikalisch und scenisch gleich wirksamen Steigerung begegnet man wieder im dritten Act. Dass Keiser das Theater kannte und effectvoll dafür zu schreiben wusste, sieht man überall.

Der dritte Act hat eine Instrumental-Einleitung von 15 Takten, welche als »Sinfonia« bezeichnet wird. Mars will sich nun in einen wilden Eber verwandeln, um an dem süssen Adonis sein Müthchen zu kühlen; in seinem hierauf bezüglichen Recitativ, von welchem der Schluss lautet:

*) So z. B. schmeichelt Venus ihrem Mars in einer Arie mit folgenden Worten:
»Holder Küsse süsser Zimmet,
Welcher glimmet
In des Munds Rubinen-Gluth« (Act 1, Sc. 9.),
und er erwiedert das Compliment mit ähnlichen Galanterien.



ist des Guten doch wohl etwas zu viel gethan. Den Rasenden löst der Narr ab mit seinen Dönchen, die in dem nicht sehr anständigen Liede

Ein Mädgen und ein Orgelwerk,
Nachdem ich's mit Verstand bemerk',
Die gleichen sich in Vielen

gipfeln. Nach dieser Melodie, einem echten Strassengesange, tanzt dann seine Dienerschaft.

Die übrige Pause während der Jagd des Adonis bis zu seinem Tode füllen Venus, Eumene und Dryante mit einem Liederspiel aus: Preis des Amor und Klage über ihn. Dieselbe Melodie wird von Verschiedenen gesungen und erhält dann bei gleicher Stimmenlage eine verschiedenartige Begleitung; was bei der Venus Violinen und Bassons hat, wird bei Eumene mit Oboen und Violoncell begleitet. Den strophischen Gesängen sind hier folgende Bezeichnungen gegeben: Courante, Saraband, Menuet, Bouré und Guique — lauter Namen für Tänze, die beim Gesange natürlich zunächst nur eine rhythmische Bedeutung haben. Alles zusammen genommen, lässt sich nicht bezweifeln, dass die Fülle der Melodien, die rhythmisch-melodische Abwechselung, verbunden mit den Reizen einer contrastirenden Begleitung, den damaligen Hörern einen prächtigen Ohrenschmauss bereitete. Und dass diese musikalisch-theatralischen Bilder auch heute noch nicht verblasst sind, hat eine neuere Aufführung recht überraschend vor Augen gestellt.

Adonis endet nun wie vorauszusehen war, in Harmonie mit dem elegischen Charakter, welchen der Dichter von Anfang an consequent gezeichnet hat; der Ausgang der Oper bildet eine grosse Klagescene um ihn. In dieser Todtenklage hat die Musik allerdings volle Gelegenheit sich auszubreiten und Keiser schrieb auch viel Schönes dafür; aber im Ganzen sind breite Scenen, die eine einzige, lang aushaltende Stimmung schildern und zu ihrer Darstellung einen grossen Athem erfordern, weniger seinem Naturell entsprechend, als Vorgänge von mässiger Dehnung und munterem Wechsel. Auch poetisch befriedigt dieses Stück nicht so sehr, als mehrere andere von Postel. Bei den Schlussscenen schwebte ihm offenbar Bressand's Narcissus vor, der damals mit allgemeinem Beifalle gegeben wurde; *) doch ist die Poesie dieses Stückes im Adonis nicht völlig erreicht, obwohl Postel im Ganzen ein vollkommenerer Poet und ein besserer Operntextdichter war, als sein braunschweiger College.

Dasselbe lässt sich von Keiser behaupten, wenn man ihn mit Steffani als Operncomponisten vergleicht. Der grosse Italiener wurde im Kunstsatze um 1700 von keinem seiner Zeitgenossen übertroffen, am wenigsten von einem Deutschen, aber in üppig hervor quellender Melodie, Mannigfaltigkeit der Begleitung und theatralischem Zuschnitt des Ganzen war unser Keiser ihm überlegen. Von letzterem müssen wir freilich sagen, dass das, was seinen Vorzug ausmacht, zugleich sein Mangel war, denn das Theater war sein Ein und Alles, mit diesem lebte und starb er. Seine Oratorien sind eben nichts weiter, als Theatergesänge zu geistlichen Texten. Wie ganz anders war es bei seinem Zeitgenossen, dem Engländer Henry Purcell, der heute für das Theater, morgen für die Kirche, übermorgen für das Concert, am folgenden Tage für den Gesellschaftsgesang schrieb und überall den rechten Ton anzuschlagen wusste, die entsprechenden Kunstmittel zur Hand hatte! Keiser hatte allerdings einen Verwandten an Lully, dessen Glanzperiode in die Zeit seiner ersten Jugend fiel, und dem auch in der einflussreichen äusseren Stellung nachzueifern sein Ehrgeiz gewesen zu sein scheint. Auch Lully's Horizont war durch die Bühne umschlossen, aber seine Werke für das Theater standen poetisch wie musikalisch in einer weit grösseren Stileinheit da, als die unseres Landsmannes an einer städtischen Bühne, welche vor lauter Nachahmungen nicht zu einem festen geschlossenen Ganzen gelangte. Lully's Opern haben sich daher ein Jahrhundert hindurch auf der heimischen Bühne erhalten und sind den Franzosen nie ganz aus dem Gedächtniss geschwunden, während von Reinhard Keiser nicht einmal der leere Name den Gebildeten seines Volkes bekannt geblieben ist und von seiner Musik nur sehr wenige Fachgelehrten etwas wissen. Wohl ist dies ein Beweis, wie wenig die Deutschen ihre Schätze zusammen zu halten und die Vergangenheit für die jedesmalige Gegenwart nutzbar zu machen wissen, aber zugleich ist es auch ein Beweis dafür, dass der einzelne Deutsche, selbst der hochbegabte, mit seinen grossen Talenten leicht auf halbem Wege stehen bleibt und in der Unfertigkeit sein Genüge findet. Aber nur das Fertige, das Ganze vermag sich dauernd einen Platz zu erringen, wenn auch einen noch so bescheidenen.

Werke von einer frischen Ursprünglichkeit und einem musikalischen Werthe, wie diejenigen Keiser's, können allerdings auf die Dauer nicht völlig im Verborgenen bleiben. So hat man sich denn auch in den letzten Jahrzehnten seiner wieder erinnert, und als die Hamburger Bühne vor einigen Wochen das Fest des zweihundertjährigen Bestehens der dortigen Oper beging, wurde eine Serie historischer Aufführungen mit Compositionen von Keiser eröffnet. Man wählte hierzu die Klagescene über den Tod des Adonis am Schlusse der hier besprochenen Oper. Dies war auch die nächste Veranlassung, weshalb wir das genannte Werk unseren Lesern geschildert haben.

Aus dem hier Gesagten ist nun leicht zu entnehmen, dass die Wahl dieser Klagescenen keine besonders glückliche genannt werden kann. Sie sind nicht geeignet, Keiser's Talent auch nur annähernd in rechter Beleuchtung erscheinen zu lassen. Hierzu wären zusammengestellte Scenen aus der ganzen Oper nöthig gewesen und zwar solche, die seine Composition nach verschiedenen Seiten hin zu illustriren geeignet sind. Offenbar war Niemand bei der gegenwärtigen Hamburger Bühne vorhanden, der auch nur eine annähernde Vorstellung besass von dem, worin Keiser's eigentliche Kunst bestand, mit welcher er so tief und allgemein auf seine Zeitgenossen wirkte, und wie diese uns jetzt am passendsten zu veranschaulichen sei. Da gab es eine Klagescene — flugs griff man sie auf, weil so etwas auf der Bühne Effect zu machen pflegt. Für eine solche Scene war aber der fröhlich unschuldige Chor, der sie und damit zugleich die Oper beschliesst, durchaus nicht passend, da er der vorauf gehenden Stimmung widerspricht; als Schluss der Oper dagegen, als Rückblick auf die ganze Hand-

*) Das Singspiel »Echo und Narcissus«, von Bressand gedichtet und von Bronner componirt, 1693 zuerst in Braunschweig und darauf in Hamburg gegeben, habe ich eingehend beschrieben in der »Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttel'schen Capelle und Oper« im ersten Band der »Jahrbücher für musikalische Wissenschaft« [illegible]—227.

lung ist er völlig an seinem Orte. Wollte man bei der Klagescene beharren, so würde das vorhin oben besprochene kunstvolle Quartett zu den Worten

Wie verwirret führest du,
Amor, deine Triebe!
Es verstöhren alle Ruh'
Hoffnung, Furcht und Liebe.
Wie verwirret führest du,
Amor, deine Triebe!

einen sinnvollen und gesanglich sehr schönen Schluss gebildet haben.

Aber wir wollen die Mühe sparen unsere Bühnen-Musiker zu belehren, an denen doch nichts zu bessern ist, und nur betonen, dass Reinhard Keiser bei der Feier eines Theaters, dessen älteste Zeit durch ihn ihren grössten Glanz empfing, nicht einmal annähernd zu seinem Rechte gekommen ist. Es bleibt uns nur übrig, dieses von besseren Zuständen zu erwarten und uns einstweilen zu freuen, dass auch die erwähnte kleine Probe aus Adonis am 14. Januar im Hamburger Theater die Ueberlegenheit seines Gesanges über das gegenwärtig übliche Bühnengeschrei recht deutlich demonstrirt hat.

Chr.

Moll und Dur

in der Natur, und in der Geschichte der neuern und neuesten Harmonielehre.

Mit besonderer Berücksichtigung der Systeme von Vallotti und Abt Vogler.

Von

Professor v. **Schafhäutl.**

(Fortsetzung.)

Chinesen.

Den Chinesen war die Musik überhaupt die Wissenschaft aller Wissenschaften, und sie bemühten sich deshalb von Anfang her, die Töne und Tonverbindungen, in welchen sich ihr Herz dem Göttlichen nahte, für alle Zeiten zu fixiren, das heisst sie in Maass und Zahl auszudrücken. Die Zahlen und ihre Beziehungen zu einander hatten im Oriente eine ganz andere, eine viel höhere Bedeutung als bei uns in unseren leichtlebigen Tagen. Der Orientale suchte in den Zahlen das Wesen der Dinge überhaupt; sie waren ihm Symbole geistigen Wesens und geistiger Thätigkeit, und Pythagoras hat das Fundament seiner Lehre: »die Principien der Zahlen bezeichnen das Wesen der Dinge« gewiss aus dem Oriente und wahrscheinlich durch Einfluss eines Chinesen erhalten. Die ersten urkundlich bekräftigten Nachrichten hierüber finden wir bei den Chinesen. Seit undenklichen Zeiten lehrten die Chinesen: die ungeraden Zahlen (die Primzahlen) seien die Zahlen des Himmels, die geraden Zahlen seien die Zahlen der Erde. Durch Vereinigung der ungeraden Zahlen mit den geraden Zahlen, durch Vereinigung des Himmels mit der Erde werden alle Dinge zusammengesetzt, auseinandergesetzt; sie erhalten ihre Gestalt, ihr Wachsthum, ihre Vollendung durch diese Vereinigung. Dass das Wesen der Musik bei den Chinesen in den geheimnissvollen Zahlen lag, bedarf nunmehr wohl keiner weiteren Erwähnung.

Der chinesische Gelehrte Tso-Kieou-ming, ein Zeitgenosse des Confucius, also wenigstens um ein halb Jahrhundert früher als Pythagoras, erzählt von den ältesten Vorfahren, dass ihnen z. B. der tiefe Sinn der heiligen Vierzahl, bei welcher die Pythagoräer sogar schworen, sehr wohl bekannt gewesen sei. Ling-lun lebte unter dem Kaiser Hoang-ty, 2639 Jahre vor Christus, also zur Zeit des Noah und seiner Söhne. Er fixirte seinen Grundton durch ein Bambusrohr von bestimmter Länge. Sein auf diese Weise erhaltener Grundton war etwas höher als unser gegenwärtiges *e*, das *a* zu 870 Schwingungen gerechnet. Nach der damaligen Stimmung scheint es *f* gewesen zu sein. Ling-lun legte Samenkörner der grossen chinesischen Hirse mit ihrer Längenachse aneinander und fand, dass 81 solcher Körner der Länge des Bambusrohres gleich kamen, das sein *f* gab. Diese Zahl 81 lässt sich nach dem Gesetze der Tripelprogression in die Zahlen 27, 9, 3, 1 auflösen. Wir erhalten dadurch fünf Zahlen, die in einem Quintverhältnisse zu einander stehen und die Scala *f, g, a, c, d* geben.

Wir sehen, die Chinesen hatten hier zuerst die grosse Terz im Verhältnisse von 64 : 81 wie die Europäer vor Zarlino; aber die Quarte fehlte in ihrer Durscala, wie den alten Schotten, was beim Aneinanderreihen von nur vier Quinten natürlich war. Allein der Sprung von der grossen Terz auf die Quinte und der Schluss in *d* bildete einen eigenen Ruhepunkt, der den Chinesen die mangelnde Quarte und den dadurch entstehenden Halbton ersetzte. Indessen war diese chinesische Molltonscala eigentliche Volksscala. Die gelehrten chinesischen Musiker haben, wie wir soeben bemerkt, 2637 Jahre vor Christus ihre Octave in volle 12 Halbtöne durch Festsetzung der Tripleprogression von 1—177147 eingetheilt und später immer zwei Halbtöne zu einem ganzen Ton verbunden. Allein zuletzt mussten sie doch, um die Octave auszufüllen (denn von einem halben Tone wollten sie lange nichts wissen) zu zwei Halbtönen aus ihren 12 Lü ihre Zuflucht nehmen und nun erhielten sie ihre volle Octave und zwar ganz übereinstimmend mit unserer ältesten lydischen Scala *f, g, a, h, c, d, e, f*.

Der chinesische Name der beiden Hilfstöne *h* und *e* bedeutete charakteristisch bei dem *h* den »Ton, der *c* wird«, und bei dem Halbtone *e* den Ton, der *f* wird. Auch hier macht sich, wie bei uns, das natürliche Gefühl geltend, den Halbton nicht selbständig zu nehmen, sondern nur als eine Brücke zum Ganztone. Sie hatten mit ihren Rohrpfeifen drei Octaven ihrer Scala hergestellt; allein sie benutzten nur zwei, indem sie die eine in zwei Hälften theilten und den einen ersten Theil oben, die andere zweite Hälfte unten an die natürliche oder mittlere Scala ansetzten.

So beginnt merkwürdiger Weise ihre Scala in der Tiefe mit dem Halbtone *h*, und wir erhalten so bis zum Beginn der mittleren Scala ein phrygisches Tetrachord, und steigen wir weiter fort in die natürliche Octave, so haben wir die ganze sogenannte pythagoräische Lyra, und es wird auch durch diesen Umstand die Wahrscheinlichkeit vermehrt, dass Pythagoras seine Zahlenlehre und seine Lyra aus dem Orient erhalten hat. Wir haben hiemit in dieser chinesisch-griechischen Scala unsere sämmtlichen Kirchentöne und wieder nur eine einzige Durtonart im ganzen Systeme.

Die erste Hälfte der Scala, die mit einem halben Schritt beginnt, das erste Tetrachord, wird als zweiter Theil der Scala wiederholt, um einen grösseren Umfang der Melodie von acht anstatt von nur vier Tönen zu erhalten. Dieser letzte ganze Ton des ersten Tetrachords vor dem neuen halben Tonschritte des zweiten Tetrachordes ist die Quarte oder Mese (das Scala-Mittel des Pythagoras). Schon Aristoteles (Probl. 20) und Euklides lehrten, dass alle Melodien, sie mögen oberhalb oder unterhalb dieser Mese liegen, in ihren Evolutionen sich immer auf diese Mese beziehen müssten. Daher bedingte die Unterbrechung des Schrittes von einem Ganzton zu einem halben immer einen Ruhepunkt in der einen, während er als Anfangspunkt einer neuen melodischen Form, ruhelos nach einem Ganzton hindrängt. Auch alle unsere modernen Scalen sind aus

zwei Tetrachorden zusammengesetzt, von welchen das zweite Tetrachord nur eine Wiederholung des ersten ist. Das Gefühl, das mit jedem Tone die Octave hört, lehrt, dass es unmöglich ist, die Octave, oder den Grundton wieder zu erreichen, wenn nicht nach jeden drei ganzen Tönen oder nach jedem Schritt durch zwei ganze Töne der Schritt unterbrochen in einen halben Ton oder umgekehrt fällt. Die sogenannte reine Quarte ist die eigentliche Basis, die unsern Gesang zu einem Ganzen, Begrenzten macht. Daher fehlt in der alten chinesischen wie schottischen Scala, die aus Quintschritten entstanden sind, die sogenannte reine Quarte, weil sie im Quintenschritt nicht existirt und deshalb auch nicht erhalten werden kann, sondern durch Kunst hervorgebracht werden muss; denn die Quarte aus dem Quintenschritt klingt zu hoch, und anstatt einen Ruhepunkt zu bilden, drängt sie unaufhaltsam zum Fortschreiten in die Quinte. Daraus erklärt sich auch die stete Beziehung aller Melodien vor Etablirung unseres harmonischen Wesens auf diese Grenzquarte und nicht auf unsere grosse Quinte, die den Anfang eines neuen gleichen oder ungleichen Tetrachordes bildete. Daher erklärt sich auch die sonst ziemlich räthselhafte Erscheinung, dass selbst die alten Contrapunktisten nicht leicht in die Tonart der Dominante modulirten, gleich uns, denen trotz alles Sträubens die Naturquarte noch immer im Ohre erklingt, sondern lieber in die Unterdominante oder den verwandten Mollton, weshalb naturgemäss zur Erkennung und Behandlung einer Melodie, zur Erkennung einer Tonart ihr Umfang, *ambitus*, die Wiederholung, *reperoussio*, bestimmter wechselnder Töne angegeben werden musste: eine Regel, die in ihrer Wesenheit auch heute noch bei harmonischer Behandlung einer Melodie volle Beachtung verdient.

Temperatur.

M. Hauptmann ist im Irrthum, wenn er, immer unsern modernen Dreiklang im Ohre, unsere Temperatur eine Nothlüge nennt. Alle Sänger temperiren naturgemäss. Der schon einmal angeführte grösste Akustiker seiner Zeit, der Professor an der Universität Cambridge, Robert Smith, erzählt in seinen »Harmonies or the Philosophy of musical sound« schon 1749 von einem Chordirector in einem Kloster, der sich wunderte, dass seine Sänger in einer bekannten Choralmelodie genau in demselben Tone wieder schlossen, in dem sie anfingen, während, hätten sie die Intervalle rein gesungen, die Sänger bei einer fünfmaligen Wiederholung nothwendig um einen ganzen Ton tiefer hätten endigen müssen; denn er fand bei Berechnung der Intervalle seiner Choralmelodie, dass, nachdem er die aufsteigenden Intervalle seiner Choralmelodie von den absteigenden subtrahirt, diese absteigenden Intervalle um zwei syntonische Kommas grösser als die aufsteigenden waren. Dass man die Temperatur im Gesange überhaupt mit Hauptmann als eine Nothlüge annahm, hat seinen Grund in der steten Rücksicht auf die idealen Zahlen der harmonischen Progression $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$ und in der Unvollkommenheit oder auch Beschränktheit des geübtesten musikalischen Gehöres. Auch für den geübtesten Stimmer ist es ein seltener Zufall, wenn er es trifft, selbst die Octave seines Flügels oder seiner Orgel mathematisch rein zu stimmen. Bei genauer Untersuchung mittelst irgend einer (vielleicht am einfachsten mit der Scheibler'schen) Methode wird sich sogleich herausstellen, wie viel noch zur völligen mathematischen Reinheit der gestimmten Octave fehlt. Beim flüchtig vorüber rauschenden Gesange hat man gar kein wissenschaftliches akustisches Hülfsmittel, das Verhältniss der intonirten Intervalle zu einander zu messen — unser Ohr ist der einzige Prüfstein. Man versuche aber und stimme die Principal-Octave einer Orgel mathematisch rein und man hat in dieser reinen Scala, versteht sich, dass man nicht modulirt, einen guten Prüfstein, sich zu überzeugen, wie selten ganz vollkommen auch der geübteste Sänger sein Intervall trifft, ja in schnell dahin rollendem Laufe bemerkt man erst, wie sehr gerade der beste Sänger temperirt.

Auch Spohr giebt in seiner Violinschule die bestimmte Vorschrift: »Man greift die Töne temperirt«. Diese Vorschrift ist eigentlich nur Resultat einer vernünftigen vollendeten musikalischen Praxis. Man möge sich ja nicht täuschen. Wir haben als einziges wirkliches Naturbild für die Begründung unserer Intervalle nur die schwingende Saite oder die tönende Luftsäule in ihrer Eigenschaft, sich in Aliquottheile zu theilen. Allein das Gesetz, nach welchem sich die Saite in viele stets einander gleiche Theile theilt, bildet eine unendliche Reihe; ebenso alle Progressionen, die wir analog den Saitentheilen gebildet haben. Unsere musikalischen Evolutionen dagegen bewegen sich in einer Curve, die wieder in sich selbst zurückkehrt, die also von dem Gange der unendlich fortschreitenden Reihe ablenken muss, wenn sie in sich selbst früher oder später zurückkehren soll. Wir haben es hier, wenn ich aus dem Genannten eine entfernte Analogie wählen soll, mit einer Linie dritten Grades zu thun, welche sich nach bestimmten Gesetzen unserer harmonischen Curve immer mehr nähert, sie endlich durchschneidend wieder auf die andere Seite herabsinkt. Es handelt sich hier um reale Dinge und ihr Verhältniss, nicht um Begriffe.

Auch die Zahl ist eine abstracte Grösse, und alle unsere Proportionen, Progressionen, Reihen sind Eigenschaften dieser Zahlen der Natur. Auch wenn wir bei der Musik stehen bleiben wollen, sie ist keine abstracte Grösse, und wir können nur vergleichen und versuchen, in wie fern sich die Gesetze, nach welchen die musikalischen Erscheinungen zu Tage treten, an unsere abstracten Zahlenverhältnisse anschliessen und wie sie mit ihrer Bewegung mit gewissen Eigenschaften der Zahlenverbindungen übereinstimmen. Auf diese Versuche hin ist unsere sogenannte harmonische Progression benutzt und angeordnet worden; denn man hat, wie schon oft bemerkt, gefunden, dass sich eine schwingende Saite in Aliquottheile theilt, welche mit den Zahlen laufend $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$ etc. übereinstimmen. Wenn wir weiter die Reihe verfolgen, geht die Natur unserer Musik nicht mit dieser Reihe, wir müssen deshalb andere Hülfsmittel zu ihrer Correctur zur Hand nehmen, kurz wir benutzen aus dieser sogenannten harmonischen Reihe nur diejenigen Glieder, die wir gebrauchen können. Die vielen übrigen Aliquottheile der Scala lassen wir weg, nicht, weil sie nicht zu $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{9}$ gehören, sondern weil wir sie eben für unsern Zweck nicht verwenden können.

Der Duraccord.

Es ist merkwürdig, dass alle unsere modernen Theoretiker seit Rameau vom Duraccord ausgehen, ihn als Basis ihres ganzen harmonischen Systems gebrauchen, während er in seiner ganzen Reinheit nur einen einzigen Ton repräsentirend der vollste Ausdruck musikalischer Ruhe, gerade das Gegentheil alles dessen ist, was als Wesenheit in unserer Musik Bewegung veranlasst. Das Gefühl war immer so durchgreifend, dass man lange den Mollaccord für untauglich hielt, eine Mollcompositionen zu schliessen, und so findet man, dass selbst Joh. Seb. Bach z. B. alle die Mollcompositionen seines wohltemperirten Claviers stets mit dem Duraccorde schloss. Wir können, wenn wir die Sache genau betrachten, den Duraccord in unserer gegenwärtigen Musik in seiner vollen Reinheit erklingend nur höchstens zum Schlusse eines Tonstückes gebrauchen. Wenn wir mit Rameau behaupten, die Natur gebe uns den Durdreiklang als Basis unserer Harmonie, so klingt es wie eine Ironie, dass gerade die Molltonart, die uns die Natur zu verweigern scheint, der grössten Modificationen und der reichsten Fruchtbarkeit fähig ist, während die Durtonart, die uns die Natur bietet, innerhalb fest

bestimmter Grenzen starr und unbiegsam dazu stehen scheint. Wohl in diesem Gefühle ruft der neueste unserer Dualen-Theoretiker aus: »Eine Fülle ungeahnter Schätze liegt im Schoosse des Mollprincips noch ungehoben. Es ist kein Zweifel, dass die nächste Zeit uns auf diesem Gebiete heimischer machen wird; aber die Mitwelt würde den Componisten nicht verstehen und ihn verdammen.«

Vogler leitet ganz einfach diese besondere Eigenschaft der Molltonart oder des Mollaccordes überhaupt von der der kleinen Terz und grossen Sext ab, die ganz verschiedenen Hauptklängen angehören können, während die grosse Terz und grosse Quint sogleich entscheidend, oder, wie er sich ausdrückt, schlussfallmässig wirkt, während erst mancherlei Umwandlungen, Erhöhung einzelner Töne etc. unerlässlich sind, um den Mollaccord und seine Fortschreitung entscheidend zu machen. Diese Thatsache ist durch alte und neuere Theoretiker und durch die Praxis selbst festgestellt. Dass die Molltonart zur Trauer stimmt, erklärt Vogler dadurch, dass die oberen Aliquottheile der Saite nicht mit schwingen, was bei dem Duraccorde stets der Fall sei.

Dass indessen die Zukunft in Entwicklung und Verwendung der Molltonart bei der bestimmten Beschaffenheit des menschlichen Organismus noch weiter schreiten werde, ist wohl sehr zweifelhaft; denn auch die sogenannte Verständlichkeit hat, wie jede an die geistige Thätigkeit des Menschen gerichtete Aufgabe, selbst bei den Begabtesten eine bestimmte unüberschreitbare Grenze, und die Schöpfungen der Kunst sind im günstigsten Falle eben nicht für einzelne besonders Begabte und Geschulte, sondern für die civilisirte Menschheit überhaupt da, der sie zur geistigen Erhebung, im schlimmsten Falle zu einem schuldlosen Vergnügen dienen sollen. Alle Hoffnungen, die man auf künftige geistige Errungenschaften setzt, können nur auf die Natur des menschlichen Geistes basirt werden, ohne diese Basis zerrinnen die brillantesten Hoffnungen in träumerische Phantasiegebilde.

Rameau stützt sein Princip der Harmonie auf Aliquottöne der ganzen schwingenden Saite, die ein geübtes Ohr zu hören im Stande ist; der Dualismus stützt sein Princip auf eine Tonreihe, die sogenannte Untertonreihe, die noch Niemand wirklich gehört hat und hören wird, da an einer schwingenden Saite nach mechanischen Gesetzen zu einem eigentlichen selbst abgeschnittenen Aliquottheile sein Complement zugleich niemals ertönen kann. Wenn wir z. B. von einer in *F* gestimmten und in zwölf Theile getheilten Saite $\frac{2}{12} = \overline{\overline{c}}$ abschneiden, so giebt das Complement allerdings *As*, allein es wird nie erklingen, selbst wenn die $\frac{2}{12}$ wirklich durch einen Steg abgeschnitten sind. Zu diesem Aliquottheile hätten wir aber noch überdies bei $\frac{1}{12}$ ein unreines *G*, bei $\frac{3}{12}$ ein unreines *B*, bei $\frac{7}{12}$ ein unreines *d*, die aber alle glücklicherweise nicht zum Erklingen gebracht werden können, ohne einen Steg an die betreffende Stelle zu setzen.

(Fortsetzung folgt.)

La Scala.

Das Teatro-Ducale in Mailand. — Mozart. — Erbauung der Scala. — Rossini. — Die Ballete von Vignano. — Bellini. — Durchfall der Norma. — Die grossen Künstler. — Pasta, Grisi, Malibran, Lablache, Rubini. — Das gebrochene Schlüsselbein. — Donizetti und Verdi. — Die officiellen Feste.

(Nach dem Französischen der »Revue britannique«.)

In dem goldenen Zeitalter der italienischen Oper konnte Mailand mit gutem Recht den Titel der musikalischen Hauptstadt Italiens beanspruchen. La Fenice in Venedig, Apollo in Rom und San Carlo in Neapel, jedes hatte langandauernde Erfolge und berühmte »erste Vorstellungen« für sich; aber keines derselben konnte hinsichtlich des Glanzes der lyrischen Triumphe mit der Scala in Mailand rivalisiren.

Das musikalische Renommé Mailands ist um vierzehn Jahrhunderte älter als das Theater der Scala. Es stammt von dem heiligen Ambrosius ab, der, indem er den unter seinem Namen bekannten Ritus schuf, damit den berühmten Gesang verband, an dem noch das Andenken jenes grossen Bischofs haftet. In Folge des Einflusses der Kaiserin Justina verbreitete sich der ambrosianische Gesang in ganz Italien und wurde der Prototyp der christlichen Musik. Die Tradition desselben hat sich in dem Dome von Mailand erhalten und noch in unseren Tagen finden ihn die Verehrer der *musica sacra*, welche die Kathedrale besuchen, dort in seiner ganzen Reinheit.

Es wäre irrig, anzunehmen, dass die Scala alle lyrischen Erinnerungen Mailands in sich fasse. Das alte Teatro-Ducale besitzt deren eine interessante Reihe von höchster Bedeutung. Dasselbe war ein schönes Gebäude, bemerkenswerth wegen seines Stils und seines zu jener Zeit unerhörten Luxus. Bei jeder Loge befand sich ein eleganter Salon mit einem Kamin. Die Inscenirung war von einer Perfection, die man sonst nirgends antraf. Die Vorstellungen fanden an jedem Tage der Woche mit Ausnahme Freitags statt, was selbstverständlich die Sänger sehr anstrengen musste; das Publikum sah sich in Folge dessen auch durch ihre Indispositionen häufig enttäuscht.

Bei einer derartigen Gelegenheit im Jahre 1770 wurde dem Publikum die Verhinderung angekündigt, welche seinen Lieblings-Tenor, Namens Garibaldi, einen ausgezeichneten Sänger, von der Bühne fern hielt; die Partie des Tenors wurde weggelassen, und die Oper nahm, wie man sich vorstellen kann, mühselig genug ihren Verlauf, während der Bariton, der den Vater des Abwesenden spielte, sich damit befasste, seine eindringlichen Ermahnungen an den Souffleur, anstatt an seinen Sohn, zu richten. Dieses Auskunftsmittel amüsirte die guten Mailänder dermaassen, dass sie getröstet über die Abwesenheit Garibaldi's nach Hause gingen.

Das Teatro-Ducale war es, für welches Mozart den Mithridates und Lucio Silla componirte, welche Stendhal als für die Scala geschrieben bezeichnet. Die Nebenumstände, welche sich an die Composition dieser beiden Opern anschliessen, bilden eine der interessantesten Episoden der Kunstgeschichte. Als der alte Leopold Mozart seinen Wolfgang Amadeus nach Mailand brachte, war der Welt bereits die Existenz dieses wunderbaren Kindes bekannt, das schon im Alter von 6 Jahren ein Concert für das grosse Orchester geschrieben hatte, dessen einziger Fehler darin bestand, dass es so schwer war, dass es niemand spielen konnte; aber sein Genie für das lyrische Genre hatte sich noch nicht geoffenbart.

Der künftige Autor des Don Juan war zu jener Zeit ein kleiner, aufgeweckter, schalkhafter Knabe, zugleich einigermaassen ein *enfant terrible*, das den Fürsten und Königen die Meinung sagte, besonders wenn sie sich beigehen liessen, auf der Violine falsch zu spielen; ausserdem aber das beste Gemüth und das liebevollste Herz von der Welt. Ein wahrer Irrwisch, der sich an keine Regel band und mit Leidenschaft in Tausend und einer Nacht las, umherhüpfend und tolle Sprünge machend, war er doch schon ein bedeutender Componist und grosser musikalischer Kritiker. Nichts ist reizender als die Briefe, die er an seine in Salzburg zurückgebliebene Schwester schrieb. Das liebenswürdige Kind spricht darin mit einer bezaubernden Naivetät von seinen Compositionen und Erfolgen, ohne eine Idee davon zu haben, dass er bereits für ein Phänomen gelte: »Adieu«, schreibt er am Schlusse einer dieser Episteln, »ich schlafe fast ein und Papa will, dass ich

aufhöre. Bitte Gott, dass meine Oper reussire. Dein Bruder W. A., dessen Finger nicht mehr die Kraft zu schreiben haben.« Es ist wahrscheinlich, dass dies bei dem kleinen Wolfgang oft der Fall war, denn er arbeitete damals angestrengt, um seinen Mithridates, König von Pontus zu beendigen, den man im Teatro-Ducale für das nämliche Jahr 1770 angekündigt hatte. Sein Vater, der bei dieser frühreifen Begabung nachtheilige Wirkungen von einer zu ernsten Beschäftigung befürchtete, ersuchte seine Freunde in Salzburg, einige Scherze in ihre Briefe einfliessen zu lassen, um seinen theuern Wolfgang lachen zu machen.*) Das wunderbare Kind unterhielt sich in seinen müssigen Augenblicken, mit einem kleinen Stummen, dessen Eltern eine an die seinige anstossende Wohnung inne hatten, in der Fingersprache zu conversiren, und war auf seine in dieser Kunst erworbene Fertigkeit sehr stolz.

Gerade als Mithridates im Begriffe war vollendet zu werden, entstand eine grosse Panique in den Räumen des Teatro-Ducale. Die Prima-Donna äusserte einige Zweifel über den musikalischen Werth dieser Oper. Wie wäre es möglich, dass ein junges Bürschchen von 14 Jahren eine Rolle geschrieben haben sollte, welche einer solchen Interpretin wie der Signorina Antonia Bernasconi würdig gewesen wäre? Sie sprach den Wunsch aus, die Rolle zu sehen. Wolfgang verlangte nichts weiter; er legte ihr nach und nach mehrere Stücke vor. Nachdem die Sängerin dieselben probirt hatte, war sie ganz erstaunt über das Genie des bartlosen Maestro; nicht nur war die Musik ausgezeichnet, sondern sie lag auch vortrefflich in ihrer Stimme. Sie wiederholte die Rolle mit ihrem Lehrmeister, dem Signor Lampugnani, und beide fanden nicht Ausdrücke genug für ihren Enthusiasmus. Allein die Neider blieben nicht aus; einer dieser missgünstigen Geister, die sich darin gefallen, alles anzuschwärzen, suchte die Signorina auf und that sein Möglichstes, Mozart lächerlich zu machen. In der Hoffnung, sie irre zu führen, hatte er sich mit einer Anzahl von Stücken versehen, die von einem Abbé in Turin auf die nämlichen Worte componirt waren. Glücklicher Weise liess sich die Sängerin nicht verleiten. Der Erfolg der Hauptprobe führte das Scheitern der Kabale herbei. Dieser Erfolg war aber nichts gegen den der ersten Aufführung, welche am 26. Nov. 1770 stattfand.**) Der Saal war gedrängt voll. Vom Ende des ersten Actes an ertönte er von tausendmal wiederholten Rufen: »*Evviva il maestro*«. Wie gross mag das Entzücken des alten Leopold gewesen sein, als er von dem Hintergrunde der Loge aus, in die er sich zurückgezogen hatte, den jungen Wolfgang sich abmühen sah, dem Applaudiren des Publikums durch seine Verbeugungen zu danken! Das nächste Jahr liess Wolfgang in Mailand eine dramatische Serenade aufführen, welche die Kaiserin Maria Theresia zur Hochzeit des Erzherzogs Ferdinand mit einer Prinzessin von Modena bei ihm bestellt hatte. Auch Hasse war beauftragt, zu demselben Zwecke eine Oper zu componiren; allein die Mailänder, für ihr neues Idol blind eingenommen, vergassen, dem zu applaudiren, den sie »*il divino*« nannten. Der alte Mozart drückte ganz laut darüber sein Bedauern aus, Hasse's Oper durch die Serenade seines Sohnes verdunkelt zu sehen. Indessen zeigte der Veteran der Componisten keine Eifersucht über den Erfolg seines jungen Rivalen, denn als er Ascanio in Alba gehört hatte, äusserte er: »dieser Jüngling wird uns Alle vergessen machen.« Nie erwies sich eine Prophezeiung wahrer!

Im folgenden Jahre, damals 16 Jahre alt, schrieb Mozart den Lucio Silla, das letzte Werk, welches er in Italien componirte. Während dasselbe sich in der Vorbereitung befand, hatte der Autor zahllose Tribulationen auszustehen, die ihm durch die Forderungen und Capricen der Künstler verursacht wurden. Die erste Vorstellung*) am 26. Novbr. 1772 ging nicht ohne die grössten Schwierigkeiten vor sich. Das Publikum musste mindestens drei Stunden auf das Aufziehen des Vorhanges warten. Nachdem ein plötzliches Unwohlsein den Tenor in die Unmöglichkeit versetzt hatte, seine Rolle zu spielen, suchte man ihn durch einen Sänger der Domkirche**) zu ersetzen, der sich, an die Bühne nicht gewöhnt, sehr ungeschickt aus der Sache zog. Während er ein Duett mit der Primadonna zu singen hatte, worin er ihr Vorwürfe machte, gerieth er in eine solche Wuth und in solche Verzerrungen, dass man einen Augenblick befürchtete, er werde ihr eine Ohrfeige geben. Die Mailänder Dilettanten, man muss es zu ihrer Ehre sagen, beschränkten sich darauf, zu lachen; allein alle diese Hindernisse schadeten dem Erfolge des Lucio Silla nicht, welcher dreissigmal hintereinander wiederholt wurde.

»Dem Wolfgang geht es sehr gut,« schrieb zu jener Zeit Leopold Mozart. »Während ich schreibe, macht er im Zimmer Cabriolen.« Er war stets dasselbe Irrlicht; er liebte leidenschaftlich den Tanz und zog sogar diese Kunst, wie man behauptet, der Musik vor.

Das Teatro-Ducale hatte das tragische Schicksal aller Opernhäuser; es wurde 1776 vom Feuer verzehrt. Zwei Jahre später erhob sich ein neues und prachtvolles Gebäude an der Baustelle der Kirche der Santa Maria della Scala. Seine Façade breitet sich auf dem Platze gleichen Namens aus; sein Hauptausgang, der früher auf die Via del Giardino ging, ist gegenwärtig in Verbindung mit dem Domplatze durch die schöne Gallerie Vittorio Emanuele. Das neue Theater wurde durch den Grafen de Castelbarco, den Fürsten Rocca Sinibalda und zwei oder drei andere reiche Mailänder erbaut, welche das Unternehmen in der ersten Stagione auf eigne Rechnung führten. Der Plan wurde von dem berühmten Architekten Piermarini im grössten Maassstabe entworfen. Es kann 4000 Zuschauer fassen, während die grosse Tiefe der Bühne hinter dem Vorhange die Entfaltung des ausgedehntesten scenischen Pompes ermöglicht. Salieri, der später der erbittertste Feind Mozart's wurde, erhielt den Auftrag, die Eröffnungsoper: Europa riconosciuta zu schreiben, deren erste Aufführung, welche zugleich die erste in der Scala war, am 3. Aug. 1778 stattfand.

Dies war die Entstehung des Teatro della Scala. Seine erste Periode zeigt eine lange Reihe von Erfolgen und Niederlagen für die Bühne, von Triumphen und Enttäuschungen für die Componisten. Wer vermöchte alle Namen der letzteren aufzuzählen, von denen kaum noch jene des Guglielmi, des Schöpfers der Opera buffa, des Mosca, des Erfinders des Crescendo, des Paër, des Zingarelli und des Cimarosa übrig geblieben sind? Es kam ein Tag, an dem ihr Ruhm von dem Rossini's verdunkelt wurde. Wir gehen auch deshalb, alle diese Armen der Vergessenheit überlassend, die sich ihrer bemächtigt hat, zu den schönen Tagen desjenigen über, welcher nicht ohne Grund der »Helios« von Italien genannt wurde.

Die Umstände, welche der Ankunft Rossini's in Mailand vorausgingen und dieselbe herbeiführten, gestalteten sich zu einer wahren Komödie. Der künftige Autor des Barbiers befand sich in Venedig, wo er für das kleine Theater San-Mose Opern zu schreiben engagirt war. Der Director dieses dramatischen Unternehmens, der mit einem so jungen Maestro wenig Umstände machte, erlaubte sich, ihn sehr geringschätzig zu behandeln. Rossini, der seinen Werth fühlte und schon damals

*) Bestätigt in Jahn's Mozart Bd. I S. 212.

**) Nach Jahn's Angabe (W. A. Mozart Bd. I S. 215) fand die erste Aufführung des »Mithridates« am 26. Dec. 1770 statt.

*) Nach Jahn l. c. S. 232 wurde »Lucio Silla« am 26. Dec. 1772 zum ersten Mal aufgeführt.

**) In gleicher Weise erwähnt von Jahn l. c. S. 233.

die boshafte Schalkheit besass, durch welche er später so berühmt wurde, beschloss sich in seiner Manier zu rächen. Er erfand die barocksten Orchester-Combinationen, die verwegensten Excentricitäten, die man sich denken kann, und verwebte sie in die Partitur der Scala di seta, welche er damals für die Bühne von San-Mose schrieb. Er wusste es so einzurichten, dass der Director bis auf den letzten Tag von dem Complotte nichts merkte, das gegen ihn geschmiedet war. Wie gross war daher dessen Schrecken, als er am Abende der ersten Vorstellung wahrnahm, dass alle Violinen des Orchesters nach jedem Takte der Ouvertüre anhielten und mit den Bogen einen kurzen Schlag an die Lichtschirme führten. Die Dinge verliefen, wie es Rossini vorausgesehen. Das beleidigte Publikum erwiderte diesen Charivari mit einem Concerte von Pfeifen. Während der Impresario, mehr todt als lebendig, hinter der Scene sich die Haare ausraufte, verliess Rossini das Theater, nicht ohne ihn im Vorübergehen zu fragen, was er nun durch seine geringschätzige Behandlung eines Componisten gewonnen zu haben glaube? Noch denselben Abend reiste er nach Mailand.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Leipzig, 3. Februar.

Am 31. Januar feierte man im funfzehnten Gewandhausconcerte das Gedächtniss Franz Schubert's (geboren den 31. Januar 1797) dadurch, dass man im zweiten Theile nur Compositionen dieses Meisters brachte; es waren: die unvollendete Symphonie in H-moll, Lieder aus der Winterreise: a) Gute Nacht, b) Gefrorne Thränen, c) Erstarrung, d) »Der Lindenbaum« und Andante und Variationen aus dem Streichquartett in D-moll. Die letzteren wurden vom gesammten Streichorchester ausgeführt. Eröffnet wurde das Concert mit der Ouvertüre »Im Hochland« von N. W. Gade. Das Orchester spielte in den bezeichneten Instrumentalwerken wie immer ganz süperb. Von weiteren Nummern nannte das Programm ausschliesslich Solovorträge, zunächst Max Bruch's Violinconcert, ferner »Zigeunerweisen«, ein echtes Virtuosenstück aber von leidenschaftlichem originellen Gepräge, componirt von Pablo v. Sarasate (ebenfalls für Violine) und endlich ausser den oben angeführten Liedern von Franz Schubert noch die Arie »Wo berg' ich mich« aus »Euryanthe« von Carl Maria v. Weber. Schliesslich ist noch einer Transcription des Chopin'schen Es dur-Nocturno's für Violine zu gedenken, welche Herr Sarasate zugab, der sich an diesem Abende wieder einmal zu Aller Entzücken im Gewandhause hören liess. Nach jedem seiner Vorträge war des Jubels kein Ende. Als zweiter Solist in diesem Concerte wirkte Herr Eugen Gura, früher am hiesigen, jetzt am Stadttheater zu Hamburg engagirt. Den Haupttriumph feierte der vom Publikum aufs Freudigste begrüsste Gast nach der Arie aus »Euryanthe«, die er mit kraftvoller, dabei in allen Lagen weich ansprechender Stimme und mit echt dramatischer Darlegung des Inhaltes sang; glänzend gelangen dem Sänger auch die Coloraturen im letzten Allegro der Arie. — Alles in Allem genommen müssen wir das funfzehnte Gewandhausconcert als eines der schönsten der ganzen Saison bezeichnen.

Hamburg, Februar.

Das zweite diesjährige Concert des Cäcilien-Vereins bestand, wie gewöhnlich, aus einem grösseren Werke, welches den ganzen Abend füllt. Man hatte das Weihnachtsoratorium von Bach gewählt, nämlich die drei ersten Cantaten oder die erste und bessere Hälfte. Die Berliner Aufführung der Hochschule, über welche hier früher berichtet wurde (s. Jahrgang 1875 Sp. 793) war zum Muster genommen. Das Unternehmen ist um so dankenswerther, weil von diesen Cantaten aus der Epiphaniaszeit in Hamburg bisher wenig zur Aufführung gekommen war und bei den obwaltenden Verhältnissen auch keine Aussicht vorhanden ist, durch andere Vereine etwas davon zu hören, denn der sogenannte »Bachverein« hiesiger Stadt jagt grundsatzlos allem Möglichen nach, nur ein ernstes Studium Bach's scheint ihm unmöglich zu sein, und unsere vornehmere »Singakademie« lebt des seligen Glaubens, dass mit dem jährlichen Absingen der Matthäuspassion dem alten Sebastian Genüge geschehen sei. Dieses Weihnachtsoratorium war die erste Vorführung eines grösseren Werkes durch den neuen Dirigenten Herrn Julius Spengel und uns insofern noch besonders interessant. Wir machten hierbei mit Freuden die Wahrnehmung, dass derselbe nicht nur der Leitung des Chores, sondern auch der des Orchesters gewachsen ist; diese vereinte Fähigkeit verheisst uns bei einer so jungen und frischen Kraft noch schöne Früchte. Eben nach dieser Seite hin, der Vereinigung des Vocalen und Instrumentalen, war in dem Cäcilienverein noch ein Fortschritt möglich, und wenn Herr Spengel sich befähigt zeigt, diesen gleich bei seinem ersten Auftreten zu bewirken, so verdankt er solches zunächst der Schule Joachim's, in welcher er gelernt hat, beide Theile der Kunst, ganz im Sinne der alten Meister, gleichmässig künstlerisch zu behandeln. Was nun das Einzelne anlangt, so trat die Orgel namentlich in den Recitativen hier weit weniger gut hervor, als früher in Berlin. Die Orgel des Concertsaales, in welchem die Aufführung stattfand, ist ein unglückliches Ding, sowohl stimmlich wie durch ihre Stellung ein Stockwerk über der musicirenden Schaar; dazu kam noch, dass der Organist sich mit seinem Part recht handwerksmässig abfand. »In die Orgel singen« nannte man früher solche Soli, die von der Orgel begleitet wurden, dadurch andeutend, dass sie in engster Gemeinschaft mit jenem Instrumente vorgetragen werden sollten. Wo es nun nicht möglich ist, den Sänger nahe an die Orgel zu bringen, greife man lieber zu der Clavierbegleitung, die dann viel natürlicher klingt. In allen geeigneten Fällen ziehen wir bei Bach die Orgel vor. Mehrere Choräle wurden auch hier, wie bei modernen Aufführungen gewöhnlich, ohne alle Begleitung gesungen; es gelüstete uns keineswegs, die Orgel hinzutreten zu sehen, aber wenn erst Orgel und Orgelspiel sind wie sie sein sollten, hoffen wir, dass auch in dieser Hinsicht eine bessere, nämlich die alte und natürliche Praxis wieder Platz greifen wird. Von den drei Cantaten ist die zweite weitaus die schönste und die dritte die schwächste. Für die Gesammtwirkung ist solches um so ungünstiger, weil die innere Einheit des Werkes mehr in der Vorstellung als in der Wirklichkeit existirt. Dankbarer würde die Aufgabe für einen Verein sich gestalten, wenn nur die beiden ersten Cantaten zur Aufführung kämen. Statt der dritten könnte dann ein anderes und möglichst contrastirendes Werk den Abend nachdrücklich beschliessen. Von Händel bieten sich zu einem solchen Zwecke dar: die kleine Cäcilienode, die Wahl des Herakles (Band 18 der Ausgabe), das Utrechter Jubilate, oder eins seiner grossen Anthems. Wir nennen diese Werke, weil sie bei allen Contrasten durch Stileinheit die Harmonie der Aufführung wahren, was bei der Hinzunahme neuerer Compositionen nicht möglich ist. Möge der Cäcilienverein immer recht angelegentlich auf ein anziehendes Programm Bedacht nehmen und im Voraus sorglich die Wirkung berechnen: das ist ebenfalls ein Theil der praktischen Kunst. Unter den mitwirkenden Solisten hob sich Frau Joachim unvergleichlich hervor durch herrlichen Gesang und Innigkeit der Auffassung; auch der kleinste Wink des alten Meisters wurde durch sie Allen deutlich gemacht. Die Sopranistin und der Bassist, beide von Berlin, liessen die nöthige Reife vermissen. Und wie sollen sie dieselbe erlangen, wenn unsere Vereine ausnahmslos nur die schwersten Werke aufführen? Eine naturgemässe Bildung durch Schule und Concert ist hierbei unmöglich.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 20. Februar 1878. **Nr. 8.** XIII. Jahrgang.

Die Feier des zweihundertjährigen Bestandes der Oper in Hamburg.

Von der alten Hamburgischen Oper ist unlängst in diesen Blättern öfter die Rede gewesen und wird noch mehrfach die Rede sein: es ist daher wohl um so mehr am Orte, einer Feier zu gedenken, welche jüngsthin zu Ehren dieser Oper veranstaltet wurde. Am 2. Januar 1878 waren seit der Eröffnung des ersten Hamburger Opernhauses zweihundert Jahre verstrichen. Eine Erinnerung an diesen Tag, eine festliche Begehung desselben lag in unserer Zeit der Jubelfeiern allerdings sehr nahe. Man wird auch einem solchen Feste seine Theilnahme nicht versagen können, um so weniger, weil nach dem Ablauf des ersten Jahrhunderts (1778) Niemand daran gedacht hat, der alten deutschen Oper ein Loblied zu singen, weil also die dankbare und lebhaftere Erinnerung des heutigen Geschlechtes zugleich bedeutet, dass wir die lange geübte Untugend, Erzeugnisse unserer Vorzeit zu vergessen und in Unkenntniss zu verachten, endlich ablegen wollen. Von dieser ersten schüchternen Willensregung ist freilich bis zu einer bewussten kunstverständigen Bethätigung noch ein weiter Weg, und dass derselbe völlig ungebahnt und von denen, auf welche es der Menge gegenüber zunächst ankommt, auch noch völlig unbetreten ist, hat die jüngste Hamburger Festfeier wieder recht deutlich gezeigt. Sie ist uns deshalb in mehrfacher Hinsicht lehrreich.

Die alte deutsche Oper, von welcher die Hamburger den Mittel- und Höhenpunkt bildete, kam nach dem dreissigjährigen Kriege an verschiedenen Orten in den Gang, namentlich an kleinen aber einflussreichen und geistig hervorragenden Höfen, erreichte ihren höchsten Grad um 1700, sank in den nächsten 40 Jahren wieder ab und wurde seit 1740 von Opern in italienischer Sprache völlig verdrängt. In Wien, dem Sitz des deutschen Kaisers, galt nur die italienische Oper; die wenigen gelegentlichen Vorstellungen in Berlin waren ebenfalls meistentheils in dieser Sprache, die durch Friedrich den Grossen auf der dortigen Singbühne dauernd zur Herrschaft kam; die Versuche mit dem deutschen Singspiel in Dresden blieben in den Anfängen stecken und machten bald den Italienern Platz, durch deren Kunst diese Stadt in ganz Europa berühmt wurde; Hannover hatte vorübergehend nur eine bedeutende und sehr merkwürdige italienische Oper. Wie man sieht, waren alle grösseren Plätze in unserem Vaterlande mit dieser neuen Kunst in italienischer Sprache besetzt. Und man kann ohne Uebertreibung sagen, dass im Sinne jener Zeit hauptsächlich diejenigen Orte das deutsche Singspiel nachhaltig pflegten, welche nicht die Mittel besassen ein italienisches etabliren zu können. Es liegt aber überall sehr nahe, die Noth zu verschönern, indem man aus ihr eine Tugend macht: und so gesellten sich denn auch hierzu bald die Bestrebungen, das Vaterländische in Dichtung und Musik zur Anerkennung zu bringen, das lange brach gelegene poetische Feld neu zu bebauen, die deutsche musikalische Leier auch nach diesen neuen Tönen zu stimmen. Dass man solches ganz ernsthaft mit eigenen Mitteln und aller zu Gebote stehenden Selbständigkeit gleich anfangs in Hamburg versuchte, werden die Leser schon aus dem Aufsatze »Die erste Periode der Hamburger Oper von 1678 bis 1681« (im vorigen Jahrgang dieser Zeitung Sp. 369 u. f.) ersehen haben. Ganz dasselbe kann man auch aus den Braunschweigischen Opern lernen, die schon einige Jahrzehnte vor den Hamburgischen ihren Anfang nahmen und ganz in derselben Weise auf die geistlichen Stoffe, die poetische Form des strophischen Liedes und den musikalischen Auf- und Abgesang ihr Vertrauen setzten. Aber diese Dinge, die in den Stürmen der lutherischen Reformation Wunder gethan hatten, erwiesen sich in dem fremdländischen Gewächs des musikalischen Schauspiels als sehr unzulänglich, und mit oder ohne Willen geriethen Dichter wie Musiker bei jedem weiteren Schritte, den sie in das Gebiet der Oper thaten, auch immer tiefer in die Abhängigkeit von demjenigen Lande, in welchem diese neue Kunst entsprungen war. Und mit Recht. Es gab überhaupt keinen Weg, die deutsche Steifheit und die Fesseln des Uebergewichtes geistlicher Stoffe abzustreifen, als diesen; selbst die Nachahmung der französischen Kunst diente demselben guten Zwecke. Dass die deutsche Oper auf dem richtigen Wege der Entwicklung sich befand, dafür war damals kein besseres Kennzeichen vorhanden, als eben der Grad der Geschicklichkeit, in welchem es gelang, die italienische Weise auf heimischem Grunde nachzubilden. Und solches gelang sowohl den Poeten wie den Componisten über alle Erwartung. Bressand in Braunschweig und Postel in Hamburg — die beiden einzigen Theater, bei welchen man in dieser älteren Zeit von einer eigentlichen Entwicklung reden kann — lieferten Singspieltexte in grosser Zahl, die den italienischen ihrer Tage nicht nachstanden; klebte Bressand mit seinem »ewigen Recitativ«, wie Kapellmeister Cusser seufzend es nannte, noch zu sehr an dem französischen Alexandriner und machte es dadurch weitschweifig und unmusikalisch, so war Postel dagegen in Arie und Recitativ gleich hurtig, gleich musikalisch und so zu sagen vorn und hinten italienisch beschlagen. Bei Postel können wir auch sehen, dass dieser Durchgang durch die Oper für die Entwicklung unserer Dichtung der

naturgemässe Weg war, denn mit seinem epischen »Wittekind« wurde er ein Vorläufer Klopstocks, was den steifen geistlichen Dichtern beim Festhalten alter Versmaasse niemals möglich gewesen wäre. Und noch entschiedener, als die Poeten, ergaben sich die Tonsetzer der Nachbildung italienischer Formen, so entschieden, dass das fremde Vorbild überall als ein unantastbares Muster angesehen wurde und in dieser ganzen Zeit nicht eine einzige Stimme laut wurde, welche die Mustergültigkeit dieses Vorbildes bezweifelte. Will man den Unterschied sehen, welchen ein abweichendes Verfahren in einem anderen Lande hervorbrachte, so blicke man auf England. Hier gab es gegen Ende des 17. Jahrhunderts Dichter und Musiker, welche den unserigen überlegen waren — wir wollen nur die Häupter nennen, Dryden und Purcell —, und musikalische Bühnenspiele waren in London so beliebt, wie irgendwo; auch blickte man auf Italien mit gebührendem Respect als auf den eigentlichen Heerd und Mittelpunkt der Oper. Aber es waren urkräftige nationale Elemente, da die sich nicht abweisen liessen, poetischer wie musikalischer Art. Das alte Drama aus Shakespeare's Zeit lebte noch fort; die mancherlei musikalischen Einschiebsel, welche es schon von Anfang an enthielt, wurden jetzt zu ganzen Scenen erweitert und neue Spiele ähnlich geformt. In gleicher Weise machten sich bei der Composition die alten englischen Lieder geltend, die zum Theil schon mit den Dramen unlöslich verwachsen waren und auch in die neumodischen »Arien« ihren Weg fanden oder sich mit diesen das Gebiet theilten. Das Recitativ wurde gleichgültig behandelt und damit der einzige Weg verlassen, welcher zu einer wirklichen Oper führen konnte. Man nannte diese englischen Spiele Opern, wie man damals jeden Gesang »Aria« nannte; sie haben mit dazu beigetragen, die Kraft Englands auf ein anderes Gebiet zu lenken, auf das Oratorium, aber zugleich haben sie der specifisch englischen Oper den Charakter des Unbedeutenden verliehen, der ihr bis heute eigen geblieben ist und bleiben wird, bis einmal Tonsetzer, welche Henry Purcell überragen, dieses Verhältniss von Grund aus ändern werden. Gleicherweise war auch das Verfahren unserer alten Operndichter und -Componisten entscheidend für die spätere Entwicklung dieses Faches; denn durch sie wurde der neuen Kunst in Deutschland ein fester Grund gewonnen, welcher nicht wieder verloren ging.

(Fortsetzung folgt.)

Moll und Dur

in der Natur, und in der Geschichte der neuern und neuesten Harmonielehre.

Mit besonderer Berücksichtigung der Systeme von Vallotti und Abt Vogler.

Von

Professor v. **Schafhäutl.**

(Fortsetzung.)

Der Mollaccord,

ebenfalls aus der Theilung der Saite abzuleiten.

Wenn wir indessen anstatt der alleinigen Zahlen auf dem Papiere die Natur und unser musikalisches Gehör zu Rathe ziehen wollten, was bis jetzt so wenig geschehen ist, zuletzt aber doch geschehen muss, so werden wir finden, dass uns die Natur den Mollaccord ebenso gut gegeben hat, wie den Duraccord, dass wir ihn finden können, ohne zu dem unnatürlichen Rückwärtsmessen unsere Zuflucht nehmen zu müssen. Der Molldreiklang unserer praktischen d. i. wirklichen Musik, für das Gehör, liegt ebenso gut in den Aliquottheilen, in welche sich eine einzige Saite theilt, wie der Duraccord.

Vogler hat bekanntlich einen Octachord gebaut, das er als Basis für die hörbare Begründung seiner musikalischen Scala benutzte. Er spannte nämlich statt der einen oder zwei Saiten des gewöhnlichen sogenannten Monochordes acht ins *F* gestimmte Saiten auf seinen Saitenkasten und theilte durch darunter befestigte Stege die erste Saite in 9, die zweite in 10 und sofort: 11, 12, 13, 14, 15, 16 Theile. Diese Anzahl entsprach ganz seinem Zwecke. Er ging in der Saitentheilung nicht weiter; denn er sagt: wenn man eine Saite auch in eine Million Theile theilt, so wird man von ihr nie die kleine Terz zu hören bekommen. Das ist natürlich ganz richtig, wenn man sich die kleine Terz von 6 : 5 denkt; wir bekommen aber auch die kleine Terz 6 : 5 in unserer Musik nie zu hören. Die kleine Terz dagegen, wie wir sie in unserer Musik wirklich zu hören bekommen, die temperirte nämlich, giebt uns die Saite des Octachordes, ohne sie in eine Million von Theilen zu theilen; ja es ist hinreichend, sie nur in 19 Theile zu theilen. Hätte nämlich Vogler noch drei Saiten mehr zu seinen acht Saiten gespannt, also statt eines Octachordes ein Hendekachord gebaut und die drei auf $\frac{1}{16}$ folgenden Saiten, die eine in 17 Theile, die zweite in 18 Theile, die dritte in 19 Theile eingetheilt, so hätte ihm diese dritte Saite anstatt der grossen Terz $\overline{\overline{a}}$ die kleine $\overline{\overline{as}}$, wie wir sie in unserer Musik stets zu hören bekommen, nämlich temperirt, gegeben. Der 16. Theil der Saite des Vogler'schen Octachordes, welche als Ganzes das *F* giebt, verhält sich zum 19. Theile wie 6 : 5,0526, anstatt wie 6 : 5; unsere temperirte kleine Terz verhält sich wie 6 : 5,0454, die Saite ist also um 0,0454 noch etwas zu hoch. Um nun den Werth dieses 0,0454 auf eine mehr greifbare Weise zu zeigen, als durch Zahlenreihen, will ich mich eines praktischen Beispieles bedienen.

Die Saiten (der Bezug) auf einer guten italienischen Violine sind jede 324,84 Mm. lang; die reine kleine Terz würde demnach 270,70 Mm. lang sein. Die gleichschwebend temperirte kleine Terz ist 273,155 Mm. lang, die kleine Terz des Hendekachordes dagegen 273,549 Mm. lang.

Wir sehen, die temperirte Terz muss nun und wird um 273,155 Mm. — 270,70 Mm. = 2,455 Mm. tiefer gegriffen werden. Die kleine Terz unseres Hendekachordes wäre demnach von der temperirten kleinen Terz nur um 273,55 — 273,158 = 0,39 Mm. verschieden. Der Unterschied betrüge demnach nur gegen $\frac{1}{4}$ eines Millimeters, was etwa der Dicke eines Pferdehaares gleichkommt, ein Unterschied, der sich durch Greifen auf der Violine nicht mehr bemerkbar machen lässt.

Fahren wir in der Theilung der Saite noch weiter fort, so erhalten wir, da zwischen der Octave immer mehrere Aliquottheile sich verdoppelnd einschieben, die temperirte kleine Terz, zuletzt mit der gleichschwebenden zusammenfallend, da auch die für die gleichschwebend berechnete Zahl nicht ganz genau ist und sein kann. Auch die reine kleine Terz kommt dem Verhältnisse 5 : 6 so nahe, dass der Unterschied auf gar keinem musikalischen Instrumente bemerkbar gemacht werden kann, während die Canonisten für ihre ungleich schwebende Temperatur kleine Terzen berechnet haben, die von der reinen kleinen Terz ebenso weit entfernt sind, als von der temperirten. So hat Kirnberger in seiner berühmten ungleich temperirten Scala nur eine einzige reine kleine Terz, 5 : 6, die übrigen sind, wenn wir wieder der leichteren Verständlichkeit halber auf unsere Violinsaite zurückgehen und die reine kleine Terz zu 270,7 Mm., die gleichschwebend temperirte zu 273,157 nehmen, so haben wir in der Kirnberger'schen Scala als kleine Terzen, die alle einander gleich sein sollen 277,46 Mm., 274,08; 273,77; 272,38; 267,36; 264,36; 261,95 Mm.

Man sieht, es ist hier ein Unterschied von 16½ Mm., und

der Geiger kann deshalb seine kleine Terz um einen halben Kleinfinger breit höher oder tiefer greifen, er hat noch immer eine Kirnbergerische kleine Terz. Der Werth unserer so scharf berechneten Intervalle wird hier etwas zweifelhaft und sie dienen überhaupt der Praxis ungefähr wie die Richtungslaternen in einer finstern Nacht.

Wenn Vogler zu seinen acht Saiten noch acht Saiten hinzugefügt, also ein Hexadekachord gebildet hätte, so würde er, wie in der Tiefe sein *f, a, c* den reinen Duraccord, wie wir ihn in der wirklichen Musik nie brauchen und nie zu hören bekommen, so in der Höhe sein $\overset{\equiv}{f}$, $\overset{\equiv}{as}$, $\overset{\equiv}{c}$ erhalten haben, wie wir ihn in solcher Reinheit nur durch Zufall in unseren musikalischen Productionen zu hören bekommen.

Zwischen $\overset{\equiv}{f}$, $\frac{1}{16}$ und $\overset{\equiv}{g}$, $\frac{1}{18}$ fällt noch $\frac{1}{17}$, es ist tiefer als ein temperirter halber Ton, bei einer Saitenlänge von 98,693 Mm. um 0,281 eines Millimeters, also etwas tiefer als das temperirte $\overset{\equiv}{fis}$.

Zwischen $\overset{\equiv}{a}$ und $\overset{\equiv}{b}$ fällt wieder ein unvollständiger halber Ton, das $\frac{1}{21}$ der halben Saite, den wir der Kürze halber $\overset{\equiv}{ais}$ nennen wollen. Dieser unvollständige kleine halbe Ton unserer *A*-Saite misst da 39,428 Mm., der wirkliche kleine Ton unserer Scala müsste aber 39,72 Mm. lang sein. Wenn nun das $\frac{1}{21}$ unserer Saite 39,428 Mm. lang, so ist unser unvollkommener kleiner halber Ton um 0,2920 Mm. höher als der richtige kleine halbe Ton. Von unserem sogenannten *ais* bis zur Naturquarte $\overset{\equiv}{b}$ ist wieder ein kleiner halber Ton. Die Quinte $\overset{\equiv}{c}$ ist natürlich als das $\frac{1}{24}$ vollkommen rein.

Wir hören indessen auch in dieser Form den Mollaccord reiner, als wir ihn in unseren musikalischen Productionen zu hören bekommen.

Es klingt übrigens diese reiche Naturscala in dieser Höhe, da, wo die Töne näher aneinander liegen, nichts weniger als unangenehm, ja, die einzelnen Töne, wenn man sie als Terz, Quart oder als gemeine oder übermässige Sexte benutzt, geben eine überraschende, eigenthümlich reizende Accordfolge, und wenn überhaupt unserer Accordmusik noch eine wirkliche weitere Entwicklung bevorsteht, so ist es nur durch Benutzung dieser Scala in ihren höheren Lagen, die uns die Natur selbst darbietet, möglich. Die Natur giebt uns nicht selten eine überraschende Folge ihrer höheren Aliquottöne z. B. in der Aeolsharfe zu hören. An etwas grösseren gut gebauten Aeolsharfen kommt nicht selten der Mollaccord in seiner ganzen oben angezeigten Form zur Erscheinung, daneben auch die eben besprochenen verwandten Molltonarten seit Athanasius Kircher seine erste Aeolsharfe gebaut. Die Aeolsharfen sind natürlich sehr selten und wegen ihres scheinbar regellosen Spieles mehr von den Laien als von den Musikern von Fach beobachtet. Allein gerade dieses Spiel der freien, durch keine Theorie gefesselten Natur ist es, welches die volle Aufmerksamkeit des gebildeten Musikers verdient, und gerade für unsere modernsten harmonischen Combinationen ist es die einzig vernünftige Quelle, auf welche sie sich beziehen kann. Auch die freie Natur musicirt in ihren wilden Naturmelodien grösstentheils in der Molltonart, weil sie sich der Bildung ihrer Töne gemäss (durch den Luftstrom) am häufigsten in den höheren Regionen der Aliquottheile der Saite bewegt.

Es stützen sich übrigens auch die Töne unseres Stimmapparates gewissermaassen auf das Princip der Aliquottöne, und da sich unser Stimmorgan, in welchem sich eine vibrirende Luftsäule in ihre Aliquottheile theilt, gerade in den höheren Aliquottheilen dieser Luftsäule bewegt, wo ihre Töne als Theile unserer Scala näher aneinander liegen, so kommt es, dass Theile unserer Naturscala sehr häufig und oft unliebsam beim Gesange zum Vorschein kommen. Auch der geübtere Sänger lässt, wie schon bemerkt, in raschen Passagen sehr leicht die Naturquarte $\frac{1}{11}$ statt unserer künstlichen Quarte $\frac{3}{4}$ zu hören.

Wenn wir die Theile unserer harmonischen Reihe 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$ etc. graphisch auftragen, so entsteht eine Curve, welche anfangs sehr rasch steigt, zuletzt aber endlos einer geraden Linie sich immer mehr nähert, ohne sie, wie dies bei den Schenkeln der Parabel und Hyperbel der Fall ist, je zu erreichen, so erhalten wir, gerade je mehr sich diese Curve einer geraden Linie nähert, zuletzt eine Reihe immer dichter aneinander liegender Zahlen — Töne, die endlich so wenig von einander verschieden sind, dass sie zuletzt nicht mehr unterscheidbar in einen einzigen musikalischen Ton zusammenfliessen, und so könnten wir annehmen, dass jeder musikalische Ton unserer Stimme und unserer Instrumente gleichsam aus einem Complexe von unendlich vielen, unendlich wenig von einander verschiedenen Klängen bestehe, die Tartini'sche zusammengesetzte Einheit.

Diese Curve oder das Gesetz, nach welchem sie gebildet ist, repräsentirt in der That alle unsere musikalischen Tonerscheinungen und Entwicklungen seit dem ersten Laute, der aus der Kehle des Menschen drang, bis zu unserm gegenwärtigen Harmoniesysteme. Die Monodie bewegte sich anfangs im äussersten Theile des Schenkels unserer Curve, der wie der Schenkel der Parabel und Hyperbel ins Unendliche reicht. Man stieg mit fortschreitender Entwicklung des gesellschaftlichen Lebens durch alle möglichen Intervalle und Tonarten herab, bis zuletzt der gothische Westen Europas sich dem Anfange der Curve, den weit auseinander liegenden Intervallen und endlich der Harmonie zuwandte. Die Harmonie unserer Zeit hat indessen blos einen Theil in der Nähe des Scheitels der Curve zur Basis ausgewählt, aber auch hier alle Glieder, welche mit ihrer engen cyklischen Bewegung und Theilung nicht zusammenfielen, ausgestossen.

Die musikalisch-theoretische Begründung jedoch aller bisher geschaffenen Scalen und Tonarten beruht blos auf Experimenten und auf Versuchen, die aus der Naturscala herausgerissenen Theile abzurunden; allein diese Versuche werden, obwohl dies der Experimentator natürlich nicht fühlte, doch von dem allgemeinen Gesetze geleitet, das diese Curve aufbaut. Unter den Tausenden der existirenden Tonarten und Tonleitern, die aus dieser Ursache hervorgegangen sind, haben im Abendlande die griechischen Tonarten, die auch Basis des Kirchengesanges geworden sind, die meiste Verbreitung gewonnen. Daher begann auch C. Ett mit seinen Schülern, die er in der Composition unterrichtete und mit denen er nicht tiefer eingehen wollte, seinen Unterricht mit dem einfachen Satze: »Wir haben sieben ursprüngliche Tonarten von den Alten erhalten, aber in unserer modernen Musik nur zwei dieser Tonarten festgehalten, nämlich die ionische als die harte und die äolische als die weiche.«

Die menschliche Stimme.

Auch unser Stimmorgan folgt, wie schon bemerkt, im Allgemeinen bei Hervorbringung seiner Töne demselben Gesetze, nach welchem sich unsere Curve aufbaut, nur mit einigen Modificationen, die ihr wunderbarer Bau bedingt. Man hat den Stimmapparat mit einer Zungenpfeife unserer Orgeln verglichen. Im günstigsten Falle müsste sie mit durchschlagenden Zungen unserer Zungenpfeifen verglichen werden. Allein auch dieser Vergleich ist nicht ganz zutreffend. Der Kehlkopf mit seinen beiden, durch ihre zwei freien Seiten einander näher gerückten Stimmbändern, welche die durchschlagende Zunge in unsere Zungenpfeifen repräsentiren müssen, sind demnach keine eigentlichen Zungen; sie vibriren beim Tönen nur mit

der einen freien inneren Seite, während die Zunge in den Zungenpfeifen an drei Seiten frei, nur mit der vierten hintern Seite befestigt als Ganzes sehr leicht zu berechnende Schwingungen macht. Die Stimmbänder weichen bekanntlich von der schwingenden Zunge schon dadurch ab, dass jedes Stimmband an einem sogenannten Giesskannenknorpel befestigt, mehr oder weniger gespannt werden kann. Die Stimmbänder bilden also einen Plattenapparat, oder besser einen Federplatten-Apparat. Dieser Stimmplatten-Apparat mit den zwei freien Platten-Seiten ist jedoch an der oberen Mündung der Luftröhre angebracht, einer knorpeligen elastischen Röhre, welche sich zuletzt gabelartig in zwei Luftröhrenäste oder Bronchien vertheilt, die sich zuletzt wieder in je fünf Verzweigungen in die Lungenflügel einsenken.

Wir haben also hier statt des einfachen Körpers einer Zungenpfeife eine elastische, zuletzt baumartig verzweigte Röhre, die zur Bildung des beabsichtigten Tones von grösster Wichtigkeit ist. Jeder Orgelbauer weiss aus Erfahrung, dass, wenn er mit einer Zunge eine Schallröhre oder einen Schallkörper verbindet, durch welche allein der Ton der Zunge Kraft und Körper erhält, dass der Schallkörper bei gleicher Tonhöhe kürzer sein kann, als der einer offenen Labialpfeife, welche denselben Ton angiebt; allein die Länge der jedem Tone entsprechenden Schallröhre unterliegt bestimmten Gesetzen, und es trifft sich, dass, wenn diesem Gesetze nicht nachgekommen wird, der Ton der Zunge vertieft, matt wird, oder gar nicht anspricht.

Die Gebrüder Weber haben bekanntlich schon vor mehr als einem halben Jahrhundert die bei tönenden Zungenpfeifen auftretenden Gesetze wissenschaftlich erforscht, wenn sie auch auf specielle Fälle, die sich bei Anwendung der Zungenpfeifen in unsern Orgeln ergeben, nicht Rücksicht nehmen konnten. Daher die allgemein verbreitete Meinung, dass bei Pfeifen mit durchschlagenden Zungen, die Vogler zuerst bekannt gemacht und in den Orgeln eingeführt hat (eine Thatsache, die bereits ganz in Vergessenheit gerathen zu sein scheint!) die Röhre, durch welche der Wind zu den Zungen geleitet wird (bei Labialpfeifen als Pfeifenfuss bekannt) nur von untergeordnetem Einflusse sei. Dies ist jedoch ein grosser Irrthum. Auch der Pfeifenfuss bei durchschlagenden Zungen wirkt als Schallröhre und in dem gleichen bestimmten Verhältnisse den Ton vertiefend, wenn der Luftstrom aus dem Reservoire auf die Zunge stösst, oder erhöhend, wenn das Reservoir saugend wirkt. Die Rachenhöhle bewirkt, wie alle kugelförmigen Schallstücke, die sich rasch erweitern, in der Regel blos eine Verstärkung und Modificirung des Tones.

Wir haben es also hier mit einem durchschlagenden Federplatten-Apparate und einem mit dem Federplatten-Apparate in Verbindung stehenden elastischen Schallstücke zu thun. Dazu kommt noch, dass die Federplatten (Stimmbänder) durch den Giesskannenknorpel bis auf einen gewissen Grad gespannt und wieder nachgelassen werden können. Beim tiefen Einathmen sind diese tongebenden Federplatten so weit auseinander entfernt, eine rhombische Oeffnung bildend, dass man mittelst des Kehlkopfspiegels durch die Luftröhre hindurch auf dem Grunde der Oeffnung die zwei gabelförmigen Bronchienäste zu sehen bekommt. Beim Sprechen und Singen werden diese Federplatten so gespannt, dass sie eine zarte Spalte zwischen sich lassen, und bei den Fisteltönen legen sich die beiden Stimmbänder so übereinander, dass dann nur noch die Hälfte des Spaltes übrig bleibt; ein ähnlicher Vorgang, der an die Verkürzung einer gespannten Saite um die Hälfte ihrer Länge erinnert.

Wir sehen, der tönende Stimmapparat befolgt ähnliche Gesetze, wie diese die Schwingungen einer Saite reguliren, wovon uns die Natur sehr häufig Beispiele hören lässt, z. B. dass Naturvölker und selbst noch die schwäbischen Landmädchen, wie uns Knecht erzählt, in ihren Liedern consequent die Quarte immer als $\frac{1}{11}$, also z. B. von $\overline{\overline{\overline{c}}}$ aus mehr $\overline{\overline{fis}}$ als $\overline{\overline{f}}$ intoniren. Aber auch geübten Sängern entwischt, wie schon bemerkt, bei raschen Passagen sehr leicht die Naturquarte, wo sie auch an ihrem Platze ist, und nicht unsere melodische Quarte, die nur eine umgekehrte Quinte ist.

Die Musik hat im Verlaufe ihrer harmonischen Entwicklung erst im vergangenen Jahrhundert den Naturdreiklang in der Art benutzt, dass sie den Grundton erst mit dem $\frac{1}{8}$ der ganzen Saite beginnt, im $\frac{1}{10}$ seine grosse Terz und im $\frac{1}{12}$ seine Quinte erhält. Dieser reine Dreiklang wiederholt sich natürlich immer, man mag die Saite in so viele Aliquottheile zerlegt denken, als man immer will. Man hat ihn als Basis angenommen, auf welche sich unsere neuen harmonischen Systeme seit Rameau gründen. Eigentlich sollte indessen dieser reine Dreiklang wegen seiner Unveränderlichkeit blos als Ideal betrachtet werden; denn nie hören wir ihn in unserer Musik und können ihn auch nimmer hören, weil all unser melodisches und harmonisches Musiciren sich bald in eine Folge von Dissonanzen auflösen würde.

Zum $\frac{1}{8}$ der gespannten Saite als Grundton gesellt sich das $\frac{1}{9}$ rein als grosser ganzer Ton. Das $\frac{1}{11}$ dagegen als Quarte, und diese muss schon abgeändert, vertieft werden, wenn wir dasselbe in unserer Octave gebrauchen wollen. Die früheren Hornisten verstanden dies grösstentheils recht gut. Das $\frac{1}{11}$ in seiner vertieften Form als 3 : 4 war auch der Grenzstein der ersten melodischen Formen, als der Schritt durch zwei ganze grosse Töne zu einem halben Ton oder umgekehrt u. s. f.

(Schluss folgt.)

La Scala.

Das Teatro-Ducale in Mailand. — Mozart. — Erbauung der Scala. — Rossini. — Die Ballete von Vignano. — Bellini. — Durchfall der Norma. — Die grossen Künstler. — Pasta, Grisi, Malibran, Lablache, Rubini. — Das gebrochene Schlüsselbein. — Donizetti und Verdi. — Die officiellen Feste.

(Nach dem Französischen der »Revue britannique«.)

(Fortsetzung.)

Rossini war damals kaum 20 Jahre alt, merkwürdig schön, von eben so leichtem Muthe als leichter Börse. Von seiner Kunst sprechend, als ob er sie gar nicht ernst nähme, schuf er dessen ungeachtet Melodie auf Melodie; nicht gerade wie ein zwitschernder Vogel — denn es finden sich zuweilen in den Gesängen der gefiederten Musiker unlösliche Mysterien von Tiefe — aber wie eine unbewusste Quelle, deren Wasser selbst gegen ihren Willen hervordringen. Das Libretto der Pietra di Paragone, einer Opera buffa, welche für das Jahr 1812 in der Scala angekündigt war, schien eigens dazu geschrieben zu sein, die Entfaltung seiner geistigen Frische zu begünstigen. Es ist zu bemerken, dass die Opern von Rossini eine ganz ausnahmeweise Concordanz zwischen dem Sinne der Worte und der Musik enthalten, aus welchem Grunde sie vollständig auch nur von Zuhörern gewürdigt werden können, welche dem Dialoge Wort für Wort zu folgen und ganz in den Geist der Situation einzudringen vermögen. Die Ueberzeugung von der Thatsache, dass bei einem französischen oder englischen Publikum unter drei Zuhörern kaum einer das Italienische versteht, verleitet die Darsteller, den Dialog in einem unverständlichen Jargon vorzubringen. Man erzählt, dass in Dublin ein Bassist, welcher unvorbereitet die Rolle des Don Basilio zu geben veranlasst wurde und sich auch nicht an ein Wort der berühmten

Arie »la Calomnia« erinnern konnte, sich dadurch aus der Affaire zog, dass er die Namen aller Medicamente und italienischen Opern, die ihm gerade in den Sinn kamen, vorbrachte: er begann kühn mit »Salsapariglia«, fuhr, ohne sich stören zu lassen, fort mit »Puritani, Somnambula« etc. und schloss triumphirend mit »Ipecacuanha«. Wenn auch die erfinderische Kühnheit des irischen Orpheus eine gewisse Bewunderung herausfordert, so kann man doch diese Methode in einer gleich barbarischen, wenn auch minder originellen Weise nicht von der Mehrzahl der grossen Opernsänger sich gefallen lassen. Das Resultat davon ist besonders ungünstig in Rossini's Meisterwerken, wo der Klang selbst ohne den Sinn viel von seinem Zauber bei dem Mangeln der Worte einbüsst. Mario's eben so genaue als correcte Aussprache hat nicht weniger als sein Gesang und sein Spiel dazu beigetragen, diesen berühmten Tenor zum ersten Almaviva der Welt zu machen.

Folgendes ist der Inhalt der Pietra di paragone (Der Probirstein), einer reizenden jedoch sehr wenig bekannten Opera buffa. Die Marchese Clarissa ist auf dem Lande mit einer Gesellschaft von Freunden bei dem Grafen Asdrubale in der Nähe von Viterbo. Der Graf und die Marchese lieben sich zärtlich; allein der erstere glaubt nur wegen seines Geldes geliebt zu sein, während die liebenswürdige Wittwe ihrerseits ihre Gefühle nicht zu verrathen wagt, aus Furcht, sie möchten als auf Interesse beruhend angesehen werden. Um diejenige, welche er liebt, auf die Probe zu stellen, verkleidet sich der Graf als Türke und stellt sich an, von Konstantinopel zu kommen, wobei er mittheilt, dass der Vater des Grafen mittlerweile sein ganzes Vermögen durchgebracht habe, woraus sich ergiebt, dass der Sohn ruinirt ist. Die Dame ihrerseits verkleidet sich in einen Husarenofficier, man weiss nicht warum? Die Chronik behauptet, es sei eine Caprice der Marcolini gewesen, welche den Drang fühlte, sich in Hosen und Kappenstiefeln zu zeigen. Der Maestro war, wie es scheint, für diese Sängerin, welche einen köstlichen Contraalt besass, sehr eingenommen. Man braucht wohl nicht zu sagen, dass alle Listen zur beiderseitigen Zufriedenheit der Liebenden ausfallen. Unter den übrigen Personen sind ein paar sehr komische Typen: der Dichter Jocondo und der Journalist Marforio. Marforio war die Carricatur eines sehr bekannten Zeitungsschreibers, und der Darsteller hatte das Costüm ganz genau copirt, was das Publikum sehr belustigte.

Alle Nummern dieses Werkes, insbesondere das *Ecco pietosa*, reussirten vollständig; aber diejenige, welche am meisten Furore machte, war das Finale: *Sigillara*, worin der angebliche Türke ankündigt, dass er die Siegel anlegen lassen wolle. Der hinreissende Rhythmus dieser Musik eroberte die ganze Stadt im Sturme. *Sigillara* wurde ein Modewort, und die Mailänder wollten der Oper keinen anderen Namen geben. Rossini wurde der Abgott der Gesellschaft. Wer davon überrascht sein mochte, war seine Mutter, als sie einen Brief mit der Aufschrift empfing: *All' onoratissima signora Rossini, madre del celebre maestro, in Bologna.*

Um 1814 schrieb Rossini sein zweites mailändisches Werk, Aureliano in Palmira, dessen zweifelhafter Erfolg ihn bestimmte, den Stil zu wechseln. Das, was man seine zweite Manier nennt, datirt von dieser Periode. Im Verlaufe des nämlichen Jahres gab er demselben Theater den Turco in Italia zum Wiederauftritte des berühmten Bassisten Galli, der von Barcelona zurückkehrte. Bei dem Erscheinen auf der Bühne hatte die von Galli dargestellte Person zu singen:

Bell' Italia, al fin ti miro,
Vi saluto, amicche sponde.

Das Publikum fand, dass Rossini diese für die Umstände so passende Invocation etwas leicht genommen hatte, und zeigte sich, obwohl es dem Sänger eine Ovation bereitete, für den Componisten sehr kalt. Durch diesen Zwischenfall in üble Laune versetzt, befasste es sich damit, in dem Turco in Italia Reminiscenzen aufzufinden, die der Maestro von sich selbst entlehnt hatte, eine in den Augen des Publikums unverzeihliche Verfehlung gegen den der Scala schuldigen Respect, der nach ihrer Ansicht ersten Bühne der Welt. Rossini verliess sofort Mailand, was den Mailändern noch mehr missfiel. Diese kleine Brouillerie war noch nicht vollends beseitigt, als der Autor des Turco nach drei Jahren mit der Gazza ladra zurückkehrte. Die Bevölkerung begab sich in Masse in das Theater, in der Absicht zu pfeifen. Aber die Gazza ladra trug über diese feindseligen Vorbereitungen den Sieg davon. Die mit der Absicht zu pfeifen Gekommenen brachen in Applaudiren und Bravos aus und erhoben sich zuletzt wie Ein Mann, um ihren Enthusiasmus zu bekunden. Nach der Arie: *di piacer* stieg das ganze Parterre auf die Bänke und blieb dort so lange, bis die Prima Donna die Cavatine wiederholt hatte. Um einer dritten Vorführung vorzubeugen, welche allgemein gefordert wurde, war es nothwendig, dass Rossini, der am Piano sass, das Wort ergriff, um auseinander zu setzen, dass die Rolle der Ninetta so anstrengend sei, dass man befürchten müsste, es würde der Mme. Bellochi die Kraft versagen, sie zu Ende zu führen, wenn sie jene Nummer dreimal singen müsste.

Die Vorliebe für Rossini's Opern nahm bald solche Proportionen an, dass sie eine Zeit lang das fast ausschliessende Monopol des Repertoirs der Scala waren. Alles was der Maestro anderwärts schuf, wurde sofort auf dieser Bühne gegeben. Indess schrieb er für Mailand nur noch Ein Werk, Bianca und Faliero, welches keinen Erfolg verdiente und auch nur wenige Vorstellungen erlebte.

Im Jahre 1820, welches die brillante erste Rossinische Periode abschliesst, trat in der lombardischen Hauptstadt ein bis dahin unbekannter deutscher Componist auf. Er nannte sich Giacomo Meyerbeer und führte dem Mailänder Publikum seine Oper Marguerita d'Anjou vor. Für ihn war die Kunst weniger ein Spiel, als eine Religion. Mit einem Vermögen von 80,000 Francs Renten lebte er als Einsiedler in Mitte der heiteren Stadt und arbeitete des Tags 15 Stunden. Marguerita d'Anjou erzielte den grössten Erfolg, und obwohl Meyerbeer, wenn er von seinen in Italien componirten Opern sprach, sie »seine Jugendsünden« nannte, so verschmähte er es doch nicht, einige Stücke hiervon einem seiner besten Werke einzuschalten. Dieser Einschaltung ist es ohne Zweifel zu danken, dass so viele Anmuth und jugendliche Frische in dem schönen Pastorale vorherrscht, dem er den Titel: Le Pardon de Ploërmel gab.

Kehren wir für einen Augenblick zu 1812 zurück, um auf die Erscheinung eines in seiner Art ebenso hervorragenden, obwohl wenigen bekannten Genies hinzuweisen, als es der Schwan von Pesaro war. In diesem Jahre war es, wo Vignano mit der Aufführung jener langen und brillanten Serie von Balleten begann, welche die Kunst Terpsichorens zu einer bis dahin nicht erreichten und später niemals übertroffenen Höhe empor hob. Das Ballet stand bei der Scala zu allen Zeiten in Ehren; es hatte unter den verschiedensten Regierungen geblüht und sogar gelegenheitlich eine politische Färbung angenommen, wie unter dem Directorium, als Tell und Brutus, Die republikanischen Patrioten und Das wiedererstandene Italien Furore machten. In der neueren Zeit streiften die grossen Ballerinen als: Cerito, Elssler und Taglioni mit ihren luftigen Füsschen die Bretter der Scala; allein das Jahrzehnt, welches mit 1812 anfing, war für den Tanz ohne Widerrede das interessanteste. Die von Vignano geschriebenen und unter seiner Leitung aufgeführten Ballete bewirkten eine wahre Revolution in der Choregraphie. Für Vignano war das Ballet keineswegs, was es bis dahin gewesen war, ein blosses

Schauspiel, um das Auge zu ergötzen; es war eine poetische Handlung, worin alles zum Ensemble beitragen, wo eine vollständige Harmonie der Farben, des Ausdruckes und der Bewegung herrschen musste. Eben deshalb überwachte er auch die Inscenirung mit der grössten Sorgfalt. Er zeichnete selbst die Costüme, bestimmte deren Nüance und duldete bei den Tänzerinnen keine Phantasie in der Toilette, die nicht genau mit der Situation in Uebereinstimmung gewesen wäre. Um sich eine Vorstellung von dem Erfolge zu machen, den er durch diese Mittel erreichte, genügt es, auf die Eindrücke Shelley's hinzuweisen, als er um 1818 das grosse Ballet: Otello ossia il Moro di Venezia aufführen sah. Der englische Dichter erklärte, dass dieses Ballet, weit davon entfernt, sein Shakespeare'sches Ideal zu verunzieren, für ihn eine entzückende Vorstellung war. »Die Art, wie die Sprache in die Pantomime übersetzt ist,« äusserte er, »das grossartige Ensemble, in welchem alles zur Entwicklung der Handlung mitwirkt, die Weise, wie jeder Darsteller in seine Rolle einzudringen versteht, alles das macht dieses mimische Drama zu einem weit ergreifenderen Schauspiele, als ich es jemals hätte ahnen können.«

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Otto-Album. Sämmtliche Lieder und Gesänge für vier Männerstimmen von **Franz Otto.** Erste Gesammt-Ausgabe. Partitur. Regensburg, 1876. Verlag von Alfred Coppenrath. 169 Seiten obl. 4.

Diese Gesammtausgabe eines bereits vor längerer Zeit verstorbenen Componisten für den deutschen Männergesang erschien 1876, ist uns aber erst jetzt bekannt geworden und soll hier um so mehr mit einem empfehlenden Worte begleitet werden, weil sie bisher noch nicht diejenige Verbreitung gefunden zu haben scheint, welche der Inhalt derselben verdient.

Bei einem »Otto-Album« für Männergesang denkt der Leser unwillkürlich an den unlängst in Dresden verstorbenen Julius Otto, den in den betreffenden Kreisen beliebten und allbekannten Quartettsänger. Es ist aber Franz Otto gemeint, der bereits 1842 verstorbene Bruder desselben. Ueber seine Lieder sagt das Vorwort im Namen der Verlagshandlung: »Die vorliegende Sammlung bietet den Freunden des Männergesangs zum ersten Male vereinigt die Lieder eines Componisten, welcher neben Conradin Kreutzer, Mendelssohn, Marschner u. A. das Vorzüglichste auf diesem Gebiete geschaffen hat. Franz Otto und Conradin Kreutzer waren es hauptsächlich, deren Werken, entstanden vor jetzt etwa 40 Jahren, der deutsche Männergesang seine unvergleichlich rasche Entwickelung und höchste Blüthe zu danken hat. Während Kreutzer's Gesänge so allgemein verbreitet sind, dass sie im eigentlichen Sinne Volkslieder genannt werden können, ist den ebenbürtigen Schöpfungen Otto's ein ungünstigeres, unverdientes Loos zu Theil geworden — sie sind zum grössten Theil vergessen und durch das Neue und Neueste — aber bei Weitem nicht das Bessere — verdrängt. Die Ursache ist hoffentlich weniger in dem Geschmacke der Sänger zu suchen, als vielmehr in dem rein äusserlichen Umstande, dass diese Lieder zuerst in damals allbeliebten, doch jetzt minder verbreiteten und veralteten Sammlungen, wie »Orpheus«, »Liedertafel Deutschlands« u. A. enthalten waren, und dass die übrigen, in einzelnen Heften erschienen, jetzt bis auf Op. 9 im Musikhandel vollständig vergriffen sind.«

Vollkommen genügend wird durch die angeführten Gründe wohl nicht erklärt, weshalb Franz Otto's Name neben dem seiner glücklicheren Zeitgenossen so bald in Vergessenheit gerieth. Kreutzer publicirte seine Gesänge in derselben Weise und eine Gesammtausgabe erschien erst lange nach seinem Tode, vor etwa 20 Jahren. Viel hat der Name des älteren Bruders Julius dazu beigetragen, den von Franz Otto weniger populär werden zu lassen; denn von zwei Brüdern in demselben Fache wird immer der eine, und gewöhnlich der zuerst verstorbene, zu kurz kommen. Was nun aber seine Musik betrifft, von welcher doch schliesslich alles abhängt, so hat sie nicht die starke Melodie Kreutzer's, der als Operncomponist einen weiteren musikalischen Gesichtspunkt und eine bessere Schule besass. Hier sehen wir mehr den Männersänger in seiner Beschränktheit. Aber es soll dabei nicht verkannt werden, dass er dieses Fach mit Meisterschaft beherrscht und man daher an ihm vielfach lernen kann, wie Männerstimmen zu behandeln und welche Wirkungen mit ihnen zu erzielen sind. Er war selber Sänger; dieses entnimmt man aus den biographischen Nachrichten, welche von seinem Bruder Jul. Otto herrühren und die wir aus dem Vorworte hier mittheilen wollen, weil unsere musikalischen Lexica diesen Componisten gänzlich mit Stillschweigen übergangen haben. Es heisst dort:

»Ernst Franz Otto ist geboren zu Königstein in Sachsen i. J. 1809. Sein Vater war Apotheker daselbst (und später in Rötha, wie wir aus der Dedication von Op. 6 entnehmen). Seine wissenschaftliche und musikalische Bildung erhielt er auf der Thomasschule in Leipzig, wo er unter Anleitung des damaligen Cantor Schicht bereits als Chorschüler und Präfect Motetten und Kirchenstücke schrieb, die vielen Beifall fanden. Nach seinem Abgange von der Schule auf die Universität zu Leipzig vertauschte er die Theologie, der er sich anfangs widmete, sehr bald mit dem Studium der Musik, schrieb Märsche, Lieder, Tänze, pflegte aber ganz besonders den Männergesang, für den er herrliche Compositionen schuf. Er selbst war bedeutender Bass-Sänger. In den dreissiger Jahren ging er im Verein mit drei andern sehr guten Sängern nach London, um sowohl bei Hofe, an den sie empfohlen waren, wie auch in den vornehmsten Familien Quartette zu singen. Sie fanden ausserordentlichen Beifall. Nach seiner Rückkehr ging er zum Theater, war hier und da engagirt oder trat als Gast in den damals bekanntesten und beliebtesten Opern auf, auch am Hoftheater in Dresden. Von hier aus nahm er ein Engagement in Mainz an, wo er bei seiner Ankunft erkrankte, in ein Nervenfieber verfiel und am 3. Mai 1842 starb. Er war von herrlichem Gemüth, durchaus brav und gut, zartfühlend, aufopfernd, dabei stets voll Humor und guter Laune, und Keiner, der ihn vielleicht noch kennt, wird ihn so leicht vergessen.«

Soweit die kleine Biographie. Nun wir hoffen, seine gesammelten Lieder werden bei denen, die ihn von Alters her kennen, sein Gedächtniss auffrischen und ihm sodann unter den Uebrigen einen grossen Kreis von neuen Bekannten zuführen. Sein Lieblingsdichter scheint Uhland gewesen zu sein, dem er auch Op. 9, welches lauter Lieder desselben enthält, gewidmet hat. Die Gesammtzahl seiner Quartette beträgt 75; einige wenige haben eine fünfte oder noch eine sechste Stimme als Soli, alle übrigen sind einfach vierstimmig mit einer gleichmässig künstlichen Behandlung aller Stimmen. Der Druck auf 169 Seiten länglichen Quartformats ist sehr sauber und klar mit Typen hergestellt, und sprechen wir noch unsere besondere Genugthuung darüber aus, dass nicht Musikstich sondern Notenbuchdruck gewählt ist, denn dieser ist für solche Musik, namentlich für grössere Sammlungen, ohne Zweifel der passendste. Die Lieder sind nach der Reihenfolge der Opera, also gewissermaassen chronologisch mitgetheilt, leider ohne Jahreszahlen. Dagegen hat die Verlagshandlung bei ihrer Publication

das Jahr 1876 (auf dem Umschlag 1877) hinzugefügt, wofür wir derselben zu Dank verpflichtet sind.

Berichte.

Leipzig, 12. Februar.

Es ist eine Seltenheit, wenn aus Leipzig einmal nur von einem Concert in einer Woche, wie aus der ersten dieses Monats, zu berichten ist. Um so bewegter ging es wieder in den Tagen vom 3. bis zum 10. Februar her. Wir wollen die Aufführungen der Reihe nach hier anführen.

Sonntag, den 3. Februar, Kirchenconcert des Riedel'schen Vereins mit folgendem höchst interessanten Programm: 1) Präludium für Orgel von Girolamo Frescobaldi; 2) Drei Sätze aus der Missa »*Pange lingua*« für vierstimmigen Chor, b) *Tu pauperum*, Hymne für vierstimmigen Chor, c) Tanhäuser, Busslied, Sologesang mit Begleitung, sämmtliche drei Nummern von Josquin de Près — Der dritte Psalm für vierstimmigen Chor von Claude Goudimel — *A Dieu ma voix j'ay haussée*, altfranzösisches Psalmlied nach Psalm 77 von Claud le jeune — Chromatische Phantasie für Orgel von Johann Peter Sweelink — Psalm 130 für vierstimmigen Chor von Heinrich Schütz — Zwei altdeutsche Weihnachtslieder für Sologesang mit Orgelbegleitung: a) Altwestfälischer Weihnachtsgesang aus dem 15. Jahrhundert, b) Christkinds Wiegenlied, altschlesisch, aus dem 16. Jahrhundert — Passacaglio in D-moll für Orgel von Dietrich Buxtehude — Zwei Stücke aus Cantaten von Alessandro Stradella, eingerichtet für Violoncello solo und Orgel: a) A-moll, b) D-dur — Abschiedsgesang Johannes des Täufers (aus dem gleichnamigen Oratorium) für Altsolo mit Orgelbegleitung ebenfalls von Stradella — Fuge in C-moll für Orgel von Friedemann Bach und endlich »Fürchte dich nicht« Motette für zwei Chöre von Johann Seb. Bach. Die Solisten waren: Fräulein Susanne Odrich (Sopran), Paula Löwy (Alt), Herr Paul Klengel (Violoncello) und Herr Preitz (Orgel).

Dienstag, den 5. Februar, achtes Concert des Musikvereins Euterpe. Die Hauptwerke desselben bestanden in Ouvertüre, Scherzo und Finale von Robert Schumann — »Hakon Jarl« (Dichtung von Heinrich Carsten) für Soli, Männerchor und Orchester von Carl Reinecke — Rhapsodie (Fragment aus Goethe's Harzreise) für Alt, Männerchor und Orchester von Johannes Brahms, die kleineren Sachen in zwei Stücken für Streichorchester: a) Norwegische Melodie, von John Svendsen, b) Menuett von L. Boccherini und in drei Clavierpiècen: a) Tarantelle von Chopin, b) Lotosblume (Transcription) von Schumann-Reinecke und c) »Ungarisch« von David-Liszt. Die Orchesterwerke, desgleichen Reinecke's Chorwerk gingen im Ganzen recht gut. Dagegen war die Ausführung der an sich schon nicht gerade anmuthenden Rhapsodie von Brahms infolge des Umstandes, dass Fräulein Boggstöver das Altsolo an Stelle des erkrankten Fräulein Bernstein noch kurz vor der Aufführung übernommen hatte, als nicht sehr gelungen zu bezeichnen. Etwas besser bewährte sich die genannte Sängerin in Hakon Jarl, wo den Herren Schelper, Pielke, sowie dem akademischen Gesangverein Arion besondere Anerkennung gebührte. Die oben genannten Clavierstücke führte eine junge Clavierspielerin, Fräulein Bertha Hübel aus Oldenburg aus, ohne sich durch ihre Vorträge bei dem musikalischen Theile des Publikums in besondere Gunst setzen zu können, da ihr Spiel noch zu wenig durchgeistigt und auch technisch nicht sonderlich brillant zu nennen war.

Sechszehntes Gewandhausconcert, Donnerstag den 7. Februar. Hier wurde mit wenig Werken viel geboten und so recht ein schlagender Beweis gegeben, wie sehr neben Schule und Kirche es auch die Kunst vermag, sittlich erhebend und erziehend auf die Menschheit einzuwirken, denn mit diesen Empfindungen verliessen wir (und mit uns gewiss gar Viele) an jenem Abend den Concertsaal, der durch die Klänge des vorzüglich vorgeführten Requiems C-moll von Cherubini und des 42. Psalm von Felix Mendelssohn-Bartholdy gleichsam zum Tempel geworden schien, dessen Insassen nicht einer hörlustigen, Unterhaltung suchenden Menge, sondern vielmehr einer andächtigen Gemeinde glich, die in ernster Versenktheit den höheren Offenbarungen der Kunst folgte. Speciell um die Ausführung des Psalms von Mendelssohn machten sich noch als Solosänger Frau Rosa Sucher, sowie die Herren Pielke, Schelper, Rebling und Ress verdient.

Sonntag, den 10. Februar, im Saale des Gewandhauses Matinée des Violoncellisten Adolphe Fischer aus Paris unter Mitwirkung der Frau Marie Mahlknecht-Payne, der Herren Kapellmeister Reinecke, Concertmeister Röntgen und des Gewandhausorchesters.

Am Abend desselben Tages Concert des österreichischen Damenquartettes: Fräulein Fanny Tschampa, Marie Tschampa, Marianne Gallowitsch und Amalie Tschampa, unterstützt durch Frau Anna Gehring, Pianistin aus Dresden, und Herrn William Hess, Violin-Virtuos aus Berlin. Sämmtliche Vorträge fanden bei dem Publikum die freundlichste Aufnahme. Das Ensemble der vier Sängerinnen war ein sehr präcises, und der Stimmungston sowohl in den Gesängen ernsten wie heiteren Charakters immer richtig getroffen. Der jugendliche Violin-Virtuos Herr Hess introducirte sich in den von ihm zum Vortrag gewählten Stücken von Laub, Joachim, Spohr und Brahms-Joachim als ein Talent, dem wir eine gute Zukunft prophezeien dürften. Sehr warme Theilnahme fand auch Frau Gehring. Dieselbe spielte Pièccn von Chopin, Matthias, Schulhoff, Scarlatti und Liszt und wurde nach ihrer letzten Nummer mehrmals hervorgerufen.

Nachrichten und Bemerkungen.

✱ (Russische Castraten.) Das Zeitalter der italienischen oder musikalischen Castraten ist längst vorüber; es dürfte aber den Meisten neu sein zu hören, dass die Castration noch heute in Russland im Schwunge ist. Der Grund ist indess ein ganz anderer, nämlich ein religiöser, aber die natürlichen, also auch die gesanglichen Folgen der geschlechtlichen Verschneidung sind selbstverständlich ganz dieselben. Die Stimmorgane verändern sich bei den russischen Castrirten in derselben Weise, wie früher bei den italienischen, oder vielmehr sie verändern sich nicht, sondern bleiben unnatürlich stehen. Statt des männlichen Basses oder Tenores behalten die in der Kindheit Verschnittenen für das ganze Leben eine Discantstimme. Dieses wird von einer durch die Verschneidung gehemmten Entwicklung des Kehlkopfes bewirkt, der in einem nahen sympathischen Zusammenhange mit den Genitalien steht. Da eine hohe oder Sopranstimme von der Enge der Stimmritze, der Kürze und der stärkeren Anspannung ihrer Bänder abhängt, so behält der Castrat bei einer derartigen, auf einer gewissen Stufe stehen gebliebenen und dem kindlichen Organismus eigenen Entwicklung des Stimmapparates natürlich für das ganze Leben einen hohen Discant; zu gleicher Zeit aber erhält seine Stimme in Folge der weiter fortschreitenden Entwicklung des Brustkastens, der Mund- und Nasenhöhle jene Reife und Kraft, durch welche sie sich von der kindlichen unterscheidet und für musikalische Aufführungen so werthvoll wird. Die übrige körperliche Entwicklung bleibt zum Theil ebenfalls zurück, aber in einer Weise, welche für einen Sänger eher ein Gewinn als ein Nachtheil genannt werden muss. Kahlköpfigkeit ist bei ihnen etwas Seltenes, ebenfalls Wahnsinn; auch von Gicht und Erkältungen haben sie weniger zu leiden, und dass diese Wirkung des »Messerchens« aufs höchste zu schätzen ist, wird jeder anerkennen, der Opern oder sonstige Musikwerke aufzuführen hat. Die russischen Castraten, als religiöse Secte Skopzen genannt, haben ihre zahlreichsten Anhänger unter Bauern und werden von der Regierung strenge verfolgt und bestraft; dies erklärt zur Genüge, warum sie ihr werthvolles Stimmmaterial nicht anders zur Geltung bringen können, als bei ihren heimlichen Andachten, die allerdings überreich mit Gesängen und Tänzen gespickt sind. Genaueres über diese sonderbaren Menschen hat man erst erfahren durch eine von der russischen Regierung veranlasste Schrift, welche auch deutsch erschienen ist: »Gerichtlich-medicinische Untersuchungen über das Skopzenthum in Russland, nebst historischen Notizen von E. Pelikan. Aus dem Russischen übersetzt von Dr. N. Iwanoff. (Mit Tafeln, Karten und Holzschnitten.) Giessen, Ricker'sche Buchhandlung. 1876.«



ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 27. Februar 1878. **Nr. 9.** XIII. Jahrgang.

Die Feier des zweihundertjährigen Bestandes der Oper in Hamburg.

(Fortsetzung.)

Aber Nachahmung macht abhängig, es sei denn, dass sie gleich anfangs im Hinblick auf eine höhere Idee, durch Einführung gestaltungsfähiger neuer Kräfte unternommen wird. Dies lässt sich unseren ersten deutschen Operisten nicht nachrühmen. Der Aufsatz »Die erste Periode der Hamburger Oper von 1678 bis 1681« im vorigen Jahrgange dieser Zeitung (Sp. 369 ff.) wird den Lesern genügend gezeigt haben, wie es in dieser Hinsicht bestellt war, und alles was man aus der weiteren Geschichte jener musikalischen Spiele noch abstrahiren kann, bestätigt nur das dort Gesagte. Man nahm zwar anfangs einen Anlauf, deutsche geistliche Stoffe auf die Singbühne zu bringen, aber es geschah in der denkbar unbehülflichsten Weise; man goss den Wein in die alten Schläuche, welche hier schlechterdings nicht mehr brauchbar waren. Die italienischen, und in weiterer Entwicklung die italienisch-französischen Formen standen so ohne allen Vergleich über den deutschen, dass letztere in einer Oper einstweilen garnicht in Betracht kommen konnten. Wer dieses, vielleicht in schwächlicher Hingabe an das Nationale, noch bezweifeln sollte, der blicke nur einmal auf den endlichen Ausgang jener geistlichen Opern, nämlich auf die Passionen und das Oratorium. In der grossen und rein musikalischen Form des Oratoriums sind sämmtliche poetisch-musikalische Formen der italienischen Oper beibehalten, obwohl dasselbe keineswegs darauf angelegt war, in dramatischer Action aufgeführt zu werden. Die fremden und zugleich neuen Formen waren also nicht an eine bestimmte Gattung oder Aufführungsweise der Musik gebunden, sondern hatten eine durchaus allgemeine Bedeutung und standen der früheren Dicht- und Sangweise gegenüber da als das Höhere und Vollkommnere. Es war deshalb ein völlig verfehltes Unternehmen, dass unsere geistlichen Singspiele nur den Titel und den scenischen Zuschnitt der Oper nachahmten, doch in allem Wesentlichen das gewohnte, hier aber unzulängliche Einheimische beibehielten. Sämmtliche Versuche dieser Art sind daher so entschieden in der Halbheit stecken geblieben, dass kein einziger von ihnen eine mehr als vorübergehende Bedeutung erlangt hat; in der That hat sich von den recht zahlreichen geistlichen Opernwerken, welche in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu Stande kamen, so viel wir wissen auch nicht ein einziges in Text und Musik vollständig erhalten. Im Vergessen und Verlieren haben wir Deutsche allerdings unsere Stärke; aber so gänzlich würden diese barocken Singspiele doch wohl nicht verkommen sein, wenn ein dauerhafter Kern in ihnen gewesen wäre.

Dieser Missgriff mit den biblischen Spielen kam jener Zeit nicht in richtiger Weise zum Bewusstsein. Man nahm die Sache ganz äusserlich und abstrahirte aus dem Verlaufe und den Unannehmlichkeiten, welche derselbe im Gefolge hatte, nur die Lehre, dass »geistliche Materien« sich für die Bühne nicht schickten. Das Ergebniss war also eine Beschränkung der Stoffe für dieses Gebiet, zugleich aber auch ein gewisses Misstrauen in die eigne Kraft, wie solches aus allen fehlgeschlagenen Unternehmungen resultirt, und in Folge dessen eine nur um so entschiedenere Anlehnung an das Ausland. Nach dem Schwanken des unruhigen Jahrzehntes 1680 bis 1690 begann von 1690 an jene Zeit, wo mit vollen Segeln in die italienische Strömung eingelenkt wurde. Und eben diese Zeit muss man die glückliche nennen; die passendste, unterhaltendste und kunstmässigste Form der Oper, welche jene Zeit bieten konnte, war gefunden; anziehende dramatische Spiele gingen mit pompösen Schaustellungen Hand in Hand, und der König der Oper, der kunstvolle Sologesang, herrschte unbestritten. Noch bestimmter aber kann man diese Zeit deshalb eine glückliche nennen, weil aus der gläubigen Hingabe an Italien zugleich die erste selbständige deutsche Production erspross. Steffani's Opern, die mit grösstem Pomp in dem nahen Hannover, wo der Meister wirkte, italienisch herauskamen, wurden fast unmittelbar darauf in Hamburg deutsch gegeben; an Fülle und Feinheit des Gesanges, sowie an Abenteuerlichkeit der Decorations- und Maschinenkünste standen sie in ihrer Zeit unübertroffen da. Für die Hamburger Bühne erhielten sie und andere Werke der besten ausländischen Operncomponisten noch dadurch eine besondere Eindringlichkeit, dass der Kapellmeister Sigismund Kusser, ein internationaler musikalischer Wandersmann, damals nach Hamburg kam und mit ihnen zugleich die ausländische oder wahre Singmethode einführte, so dass, wie Mattheson versichert, selbst die ältesten Sänger wieder in die Schule gehen mussten. Wie es immer zu sein pflegt, lernten auch hier die begabtesten und die, welche von Haus aus schon etwas mitbrachten, am meisten. Zu ihnen gehörten Reinhard Keiser, ein junger Componist, und sein gleichaltriger Freund, der Dichter Postel. Beide verstunden sich sehr wohl, sagt Mattheson; so wohl, dass sie in einer Reihe gemeinsamer Werke das Beste leisteten, was die ältere deutsche Oper aufzuweisen hat. Dem italienischen Dogma im Uebrigen völlig anhängend, lässt sich doch bei ihnen eine anziehende Eigenart, ein gewisses Streben nach Selbständigkeit nicht verkennen. Die Worte waren deutsch,

musikalisch geformt und glücklich erfunden, wenn auch nicht von untadeligem Geschmacke. Keiser's Musik war üppig melodisch, ausdrucksvoll für das Wort sowohl wie für die Situation, dabei freilich in der gesanglichen Form nicht ganz den besten italienischen Mustern gleich. Alles in allem genommen war aber das Product beider von überraschender Neuheit und relativer Vollkommenheit, die, obwohl ziemlich unerwartet kommend, doch von der Zeit völlig verstanden und bewundert wurde. Dieses harmonische Verhältniss war leider nur von kurzer Dauer, weil Postel schon seit 1703 nichts mehr für die Oper schrieb und bereits 1705 starb. Gerhard Schott, der Besitzer und die Hauptstütze des Theaters, war ihm bereits 1702 vorangegangen. Als diese beiden, die das Deutsche, soweit es in den Worten zur Geltung kommen konnte, nach Kräften förderten, vom Schauplatze abgetreten waren, kam die innere Abhängigkeit von dem Italienischen auch äusserlich immer sichtbarer zu Tage. Kusser hatte in seinem Jason schon 1697 verschiedene Arien mit italienischem Texte neben den deutschen singen lassen. Man ersieht dieses nur aus der Partitur (welche in Keiser's Handschrift noch vorhanden ist), denn das Textbuch enthält einen rein deutschen Text; die Vermuthung liegt also nahe, dass man auch in vielen anderen Stücken, bei denen es jetzt nicht mehr nachweisbar ist, das fremde Wort einflickte. Machten es doch die Pariser und die Londoner Oper ebenso. Die ersten gedruckten italienischen Worte finden sich in dem Textbuche zu Keiser's Oper Claudius vom Jahre 1703; seit dieser Zeit wurde die Unsitte stehend, eine Unsitte welche, wie gesagt, damals durchaus allgemein die Operntheater beherrschte.

Im Grunde ist aber diese Thatsache, dass italienische Gesangtexte neben deutschen oder französischen oder englischen in demselben Spiele vorkamen, nicht der sittlichen Entrüstung werth, welche man gewöhnlich daran verschwendet. Ist einmal festgestellt, dass sämmtliche Singspiel-Versuche sich in den Kreisen bewegten, welche die Italiener mit fester Hand zuerst gezogen hatten, und hat man die Ueberzeugung gewonnen, dass sie alle nur soweit Bestand haben konnten, als sie sich innerhalb dieser Kreise künstlerisch frei bewegen lernten, so ergiebt sich ihr endliches Schicksal von selbst. Die französische Oper, welche den stärksten nationalen Rückhalt besass, war die einzige die sich den italienischen Fesseln entwand; die englische, welche bei den vaterländischen Dichtern und Musikern die geringste Unterstützung fand, war deshalb diejenige, die bald völlig und dauernd in Sprache wie Musik auf das rein Italienische zurück ging; die deutsche, ohne weiteren Rückhalt im Volke als den einer allgemeinen Zuneigung und von reichen Talenten unterstützt, erschöpfte sich bald in glänzenden Versuchen und fiel nach und nach, indem sie zerbröckelte, dem Nachgeahmten wieder anheim.

Postel's Gedichte konnten neben denen des Italieners Noris sehr wohl bestehen, und Keiser's Opern durften sich denen von Steffani an die Seite stellen, die zwar gesanglich feiner und regelmässiger gearbeitet sind, jedoch nicht die Frische der Werke des hochbegabten Deutschen besitzen. Aber hiermit war auch das für uns damals Erreichbare zu Ende. Die Linie des maassgebenden Fortschrittes ging durch die italienischen Theater, nicht durch die deutschen. Auf Noris folgte ein Apostolo Zeno, auf diesen ein Metastasio, der noch für Mozart dichtete; auf unsern Postel folgten die jämmerlichsten Reimschmiede. Und mochte Reinhard Keiser neben den angesehensten italienischen Collegen zeitweilig mit Auszeichnung sich geltend machen, bald hatte Alessandro Scarlatti einen Vorsprung gewonnen, der um so weniger wieder einzuholen war, weil Keiser durch frühe Triumphe studienscheu wurde und sogar erleben musste, dass ein Anfänger von 19 Jahren (nämlich Händel) ihn in seinem eignen Theater besiegte.

Diese Andeutungen über den inneren Verlauf jener Singbühne zeigen uns hinlänglich, wie es damit bestellt war. Nachahmungen, die nicht von Anfang an gewisse Elemente der Selbständigkeit besitzen und in consequenter Entwicklung zur Geltung bringen, fallen über kurz oder lang dem Originale wieder anheim. Dies war der Verlauf der alten Hamburger nicht nur, sondern überhaupt der alten deutschen Oper von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis zum Jahre 1740. Was dann nach einer Generalpause von etwa zwanzig Jahren weiter folgte, war etwas ganz anderes, obwohl es ebenfalls »Singspiel« hiess; es entstand auf Anregung englischer und französischer Balladen-Opern, hatte aber mit der opera seria der Italiener oder mit den früheren deutschen Opernspielen nicht das geringste mehr gemein.

Will man nun das Andenken an den blühenden Bestand unseres alten musikalischen Theaters festlich begehen und bei dieser Gelegenheit dem gegenwärtigen Publikum seine künstlerische Eigenthümlichkeit in den passendsten Beispielen wieder vor Augen stellen, so kann weder die einzuhaltende Zeitgrenze, noch die Auswahl der Stücke innerhalb derselben zweifelhaft sein.

Die ersten 12 bis 15 Jahre der Hamburger Opernthätigkeit bleiben zunächst gänzlich aus dem Spiele, weil das Geleistete desjenigen Zusammenhanges entbehrt, den ein aufzuführendes Werk besitzen muss, und die Musik übrigens nicht einmal annähernd vollständig erhalten ist.

Erst mit dem Einlenken in die volle italienische Strömung kamen auf diesem Theater Stücke zur Darstellung, die im wirklichen Sinne bühnengemäss sind und daher auch zu allen Zeiten wieder aufgeführt werden können. Zugleich drängt sich das beste davon in eine so kurze Zeit zusammen (von 1693 bis 1705), dass hierdurch die Auswahl sehr erleichtert wird.

Schon mit drei Opern könnte man den gegenwärtigen Hörern ein genügendes Bild dessen, was die alte Hamburger Singbühne wirklich geleistet hat, vor Augen stellen. Zuerst müsste eine aus dem Italienischen übertragene Musik gegeben werden und zwar eine Oper von Steffani, der von allen Italienern am unmittelbarsten und nachdrücklichsten auf diese Bühne einwirkte. Sodann würde eine Oper von Keiser folgen, zu welchem Zwecke der unlängst hier beschriebene »Adonis« recht wohl geeignet ist. Und mit Händel's Almira, als dem musikalischen Höhenpunkte der Erzeugnisse dieser Bühne, wäre der Beschluss zu machen.

(Schluss folgt.)

Moll und Dur

in der Natur, und in der Geschichte der neuern und neuesten Harmonielehre.

Mit besonderer Berücksichtigung der Systeme von Vallotti und Abt Vogler.

Von

Professor **v. Schafhäutl.**

(Schluss.)

Zusammenfassung.

Man sieht übrigens aus dem bisher Gesagten, dass die ganze klingende Saite in der That unter ihren Aliquottönen Dur und Moll und alle verwandten Tonarten enthält — Alles, was zu unserm modernen praktischen harmonischen Systeme gehört, ferner: dass uns die Natur selbst nur durch die Temperatur unser musikalisches cyklisches System ermöglicht. Die Temperatur verwischt und löst die in jedem neuen Accorde mitklingenden Combinationstöne, und selbst der Mollaccord in

seiner ganzen Reinheit als künstliches Gebilde wäre auch dem gewöhnlichen Ohre unerträglich; denn er lässt, in seiner Reinheit ertönend, nicht einen, sondern zwei Combinationstöne hören, von denen keiner zum andern passt. Denn wenn wir den Accord z. B. $\overset{=}{c}$, $\overset{=}{es}$, $\overset{=}{g}$ rein erklingen lassen, so hört man zu gleicher Zeit zwei Combinationstöne *as* und *es*, welche zwei verschiedenen Accorden angehörig, eine unerträgliche Kakophonie erzeugen — ein sicherer Beweis, dass dieser reine Accord durch Kunst entstanden ist. Beim temperirten Mollaccorde entstehen eigentliche dissonirende Combinationstöne nicht; denn die kleine Terz ist weder eine kleine Terz zu *c*, noch eine reine grosse Terz zu *g*.

Unsere musikalische Scala ist nur durch fortwährendes Experimentiren zu dem geworden, was sie jetzt ist. Erst als man sich mit der Erscheinung des Accordes in der Harmonie vertraut gemacht hatte, fand man unter den Aliquottönen einer schwingenden Saite drei Töne heraus, die, mit einander verbunden, einen viel beruhigenderen Einfluss auf unser Ohr ausübten, als der Durdreiklang mit seiner viel zu hohen, aus dem Quintencirkel hervorgegangenen Terz. Man nahm nun guten Muthes diesen von der Natur gegebenen Dreiklang als Basis für unsere übrigen harmonischen Accordbildungen an. Allein dieser reine Dreiklang ist nur ein Theil der gesammten Aliquottheile, in welche sich eine schwingende Saite theilt, und die erst zusammen den rein musikalischen Ton der schwingenden Saite ausmachen. Dieser Ton bleibt in seiner Tonhöhe natürlich immer derselbe und erhält seinen bestimmten Charakter so oder so, je nachdem man einzelne Aliquottheile der Saite kräftiger als die übrigen hervortreten lässt. Die Praxis hatte lange Mixturen in ihre Orgeln gesetzt, ehe man von der Theilung der Luftsäule in Aliquottheile eine Ahnung hatte. Die Erfahrung hatte gelehrt, dass der Ton der auch an Stimmen reichsten Orgel erst seinen eigentlichen Glanz durch die Chöre der sogenannten Mixturen erhält, obwohl man erst vor beinahe 200 Jahren den wissenschaftlichen Grund der Wirkung dieser sogenannten Mixturen unter den Orgelstimmen ahnte. *)

Vogler hat auf die Wirkung dieser sogenannten Mixturen einen Theil seines Orgelbausystems gegründet, das er »Simplificationssystem« nannte. Er verband mit jedem Grundtone seiner Orgel in aufsteigender Progression ihr $\frac{1}{3}$ und $\frac{1}{5}$, so dass mit der steigenden Tonhöhe der Tastatur auch das $\frac{1}{3}$ — $\frac{1}{5}$ des Grundtones sich wiederholend auftreten, die Zahl der Register mag so gross sein wie man will.

Vogler hatte die Orgel in der St. Peterskirche in München von 1806 bis 1809 ganz nach seinem Systeme erbaut. Sie besass fünf Manuale jedes zu 61 Tasten. Das unterste Manual enthielt die volle Orgel mit Stimmen weiter Mensur, das zweite die volle Orgel mit Stimmen enger Mensur, das dritte Manual hatte neun einschlagende Zungenwerke und einen Tritt zum Abschwellen und Auslöschen des Tones. *) Das vierte besass Gamben als Geigenstimmen, das fünfte Flöten. Die Organisten wussten mit fünf Manualen und einem Pedale von 32 Tasten leider nichts anzufangen, und so musste das Pedal nach Vogler's Tode wieder auf 18 Tasten reducirt werden und die Orgel wieder Gesichtspfeifen erhalten. Allein Ett, unter dessen Leitung die Umgestaltung geschah, behielt vier Manuale und die Vogler'sche Disposition der Register gewissenhaft bei.

Wenn man nun auf dieser Orgel z. B. den A-Mollaccord

---

*) Es gab und giebt noch immer Musiker, welche alle sogenannten Mixturen, alle Pfeifen, welche Aliquottheile eines Grundtones, die Octave ausgenommen, vertreten, von den Orgeln fern gehalten wissen wollen. So war auch Neukomm ein entschiedener Gegner aller Mixturen und erklärte: Jeder, der an solchen gemischten Stimmen Gefallen finden könne, besitze bereits ein verdorbenes Gehör.

Als in den dreissiger Jahren durch den grössten Orgelbauer seiner Zeit, William Hill in London, eine grosse Orgel für die Town-Hall in Birmingham gebaut werden sollte, wurde beim Entwurfe der Disposition auch Neukomm zu Rathe gezogen, der natürlich alle Quinten und gemischten Stimmen verwarf. Der Orgelbauer fügte sich endlich dem Willen Neukomm's, liess aber wohlweislich Platz auf seinen Windladen für die Quintenregister und gemischten Stimmen, die er seiner langen Erfahrung gemäss für unentbehrlich in einem grossen Orgelwerke hielt. Bei den Proben, wobei unter Anderen Neukomm selbst die Orgel spielte, fehlte dem gewaltigen Werke, mit drei zweiunddreissigfüssigen und achtzehn sechszehnfüssigen Stimmen versehen, das auf 40,861 Mark zu stehen kam, dennoch die von einem solchen Werke erwartete Kraft, und man entschloss sich sehr schnell, die zwei Quinten und die zwei fünfchörigen Mixturen und ein dreichöriges Sesquialter, wie es Hill nannte, an die für sie leer gelassene Stelle zu setzen.

*) Es waren diese Zungenwerke, welche Mendelssohn so sehr erquickten. Er spricht in einem Briefe an seine Fanny während seines langen Aufenthalts in München im Jahre 1831 mit Entzücken von der Wirkung dieser Orgel, die damals schon namentlich in Beziehung auf den Umfang des Pedals verstümmelt war. »Es sind«, schreibt er, »wunderschöne Register darin, mit denen man Chorale figuriren kann. Da erbaue ich mich denn am himmlisch strömenden Ton des Instrumentes — namentlich habe ich hier die Register gefunden, mit denen man Seb. Bach's: ‚Schmücke dich, o liebe Seele' spielen muss. Es ist, als wären sie dazu gemacht und es klingt so rührend, dass es mich allemal durchschauert, wenn ich es anfange. Zu den gehenden Stimmen habe ich eine Flöte 8 Fuss und eine ganz sanfte 4 Fuss, die nun immer über dem Chorale schwebt. Aber zum Choral ist ein Clavier da, das lauter Zungenregister hat, und da nehme ich denn eine sanfte Hoboe, ein Clairon sehr leise 4 Fuss und eine Viola, das zieht den Choral so still und durchdringend, als wären es ferne Menschenstimmen, die ihn aus Herzensgrund singen.«

Es war überhaupt Vogler, der die ersten Register mit durchschlagenden Zungen in die deutschen Orgeln eingeführt hat.

Im Jahre 1790 war er mit seinem Orgelbauer Racknitz, den er aus Stockholm kommen liess, zur Kaiserkrönung nach Frankfurt gereist. Er wohnte mit Racknitz im dortigen Carmeliterkloster und liess nun in die dortige Kirchenorgel durch Racknitz die ersten Register mit durchschlagenden Zungen einsetzen. Racknitz war es, der auch die ersten Zungenpfeifen mit durchschlagenden Zungen für Vogler's Orchestrion verfertigte. Der Orgelbauer Kirsnick in Petersburg, früher in Stockholm, nahm die erste Idee zu Pfeifen mit durchschlagenden Zungen aus einem chinesischen Instrumente, das er in Stockholm sah, aber den Namen des Instrumentes nicht erfuhr. Es war das Cheng der Chinesen. P. Amiot hatte es allerdings im 6. Bande der »Mémoires concernant l'Histoire, les Sciences, les Arts etc. des Chinois . . . 1780« genau beschrieben und abgebildet; allein diese Mémoires sind wohl wenigen Musikern in die Hände gekommen. Dieser chinesischen Zungenpfeifen bediente sich der berühmte Professor Chr. Gottlieb Kratzenstein zu Kopenhagen zu seiner Sprechmaschine, welche die Worte Papa, Mama ganz deutlich aussprach. (Vergl. Christ. Theoph. Kratzensteini Tentamen resolvendi Problema ab Academia Scient. Imp. Petropolitana ad annum 1780 propositum et in publico conventu die 19. Septembris praemio coronatum.) Schon 1780 machte Kirsnick (Kirschnick) zu Petersburg den ersten Versuch, die Pfeifen der Kratzenstein'schen Sprechmaschine zu Orgelpfeifen umzuwandeln und brachte auch Stimmkrücken an diese neuen Pfeifen an, die er als ein Register mit seinem Pianoforte verband. Diese Pfeifen sah Vogler im Jahre 1788 in Petersburg und verschrieb sich von Warschau aus den schon genannten Orgelbauer Racknitz, der als Gehilfe bei Kirsnick in Petersburg die oben genannten neuen Zungenpfeifen gearbeitet hatte, um ein solches Register mit durchschlagenden Zungen in sein Orchestrion und dann in eine Orgel in Rotterdam einzusetzen, die Vogler dort bauen liess. Vogler zeigte diese neuen Pfeifen mit durchschlagenden Zungen dem bekannten Mälzl in Wien, der sie sogleich zu seinem Panharmonium benutzte, mit welchem er 1805 und 1807 in Paris war und die Pfeifen jedem gebildeten Zuhörer zeigte. Da lernte sie der bekannte Dilettant Gabr. Jos. Grenié kennen, der sie zu seiner bekannten Orgue expressif benutzte, weshalb ihn Biot in seinem Précis élémentaire de Physique 1817, T. I p. 386 für den Erfinder der Rohrwerke mit durchschlagenden Zungen hielt. Schon im Jahre 1823 sind Wilke und Friedrich Kaufmann in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung entschieden dagegen aufgetreten. (Vgl. Leipziger Musikalische Zeitung, März 1823, S. 152 ff.)

Nach dem Racknitz'schen Muster im Vogler'schen Orchestrion verfertigte nun der ausgezeichnete Orgelbauer Georg Christian Knecht in Tübingen, der Sohn des berühmten Theoretikers und Compositeurs Justus Heinrich Knecht, die Pfeifen mit durchschlagenden Zungen, für die erwähnte St. Peters-Orgel in München mit einer Vollkommenheit, die von keinem seiner Zeitgenossen erreicht wurde.

mit gekoppelten Manualen und dem gekoppelten Pedale greift, so erklingen folgende 31 Register zusammen, wie sie in der nachstehenden Tabelle:

(Die den Buchstaben zur linken Seite beigefügten römischen Zahlen zeigen an, wie oft derselbe Ton in unserm angeschlagenen A-Mollaccord erklingt.)

Accord							
I	II	III	IV	V	VI	VII	Register
	a^4	a^4			II a^4	IV a^4	31
			g^4			g^4	30
	e^4	e^4	e^4	II e^1	e^4	V e^4	29
	cis^4	cis^4			II cis^4	IV cis^4	28
			II c^4			II c^4	27
				II h^3		II h^3	26
a^3	a^3	II a^3			III a^3	VII a^3	25
				II gis^3		II gis^3	24
			g^3			g^3	23
e^3	e^3	e^3	e^3	III e^3	e^3	VIII e^3	22
	cis^3	II cis^3			cis^3	IV cis^3	21
			III c^3			III c^3	20
				h^2		h^2	19
a^2	a^2	IV a^2			a^2	VII a^2	18
				gis^2		gis^2	17
			g^2			g^2	16
e^2	e^2	e^2	e^2	VI e^2	e^2	XI e^2	15
		cis^2				cis^2	14
			VI c^2			VI c^2	13
				h^1		h^1	12
a^1	II a^1	V a^1			III a^1	XIII a^1	11
			g^1			g^1	10
e^1	e^1	e^1		III e^1		VI e^1	9
			III c^1			III c^1	8
IV a	V a	II a			a	XII a	7
e	e	e		e		IV e	6
			c			c	5
VII A	III A	A				X A	4
E						E	3
V A_1						V A_1	2
A_2						A_2	1
						154 Töne zugleich erklingend.	

im Detail angegeben sind, und diese bilden den brillantesten A-Mollaccord. Dabei ist wieder zu bemerken, dass alle Aliquottheile, welche auf einer Taste erklingen, so rein als möglich gestimmt sind, während die einzelnen Töne eines Accordes und deshalb alle Pfeifen dieses Accordtheiles zum vorausgehenden temperirt gestimmt werden müssen.

So giebt uns demnach die Natur in den Aliquottheilen der klingenden Saite, da wo ihre Aliquottheile nach unserer gegenwärtig gebrauchten Scala näher an einander zu liegen kommen, den wirklichen Mollaccord, wie wir ihn eben in unserer Musik benutzen und benutzen können. Der starre unbewegliche Duraccord, von welchem seit Rameau unsere gegenwärtigen theoretisch musikalischen Anschauungen ausgehen, existirt in unserer praktischen Musik nicht; er kann blos als Ideal, als Grenzstein betrachtet werden, von welchem sich unsere Accorde entwickeln, als allgemein geltendes Princip für alle unsere Accorde. Dass mathematisch-reine Dur- und Mollaccorde in unserer Musik in der That nicht existiren, beweist schon der Umstand, dass es einem musikalischen Ohre möglich ist, die Tonarten zu erkennen, welche eine classische Composition durchwehen, die Stimmung mag eine höhere oder tiefere sein, was bei einzeln angeschlagenen Tönen nur möglich ist, wenn man sich in eine gleich gebliebene Stimmung hineingelebt hat. Der temperirte Accord hat in seinen temperirten Intervallen schon die Tendenz zur Bewegung, zum Fortschritt, die sich nun im Laufe einer in sich selbst zurückkehrenden Curve bewegen muss. Daher tritt die Erscheinung ein, dass je weiter man sich beim Fortschritte von einer Seite von dem Anfangsaccorde entfernt, desto näher man ihm von der anderen Seite zurückkehrend wieder rückt, daher die ganz wohlbegründete Lehre Vogler's: Alle Accorde können im Allgemeinen auf einander folgen, nur nicht zwei stufenweise neben einander liegende mit derselben Terz und Quinte; denn man kommt da, so zu sagen, mit dem ersten Schritte vorwärts wieder zum Anfange zurück, von welchem man ausgehen wollte.

Die speciellen Gesetze, nach welchen man von einem Accorde zum andern fortschreitet, das lehrt nach Vogler die Tonfolge, die musikalische Schlussfolge und die Tonleitung. Auch die fremdartigsten verwickeltsten Tonfolgen und Accordverbindungen, wie sie sich z. B. bei Meyerbeer finden, sind regelrecht begründet aus den Principien seines Meisters, des Abtes Vogler, hervorgegangen. Allein die Principien der Tonfolge, der musikalischen Schlussfolge und der Tonleitung durchzieht dennoch zuletzt nur der Faden der Accordverwandtschaft. Ich möchte hier, was ich früher im Verlaufe der Abhandlung ausgesprochen, das Wort »Verständlichkeit« dem alten Wort »Verwandtschaft« nicht substituiren. Denn Verständlichkeit ist ein sehr weit greifender und relativer Begriff. Ja, auch der Gebildete glaubt Manches zu verstehen, was er in der That nicht versteht. Von dem tiefsinnigsten aller theoretisch-astronomischen Werke, dem des Marquis de Laplace, sagt einer unserer ersten Astronomen: Die analytischen Formeln in diesem wundervollen Werke ziehen wie Wolken an unserem Geiste vorüber und statt des natürlichen Begreifens ergreift uns Staunen!

Die Astronomen überhaupt sprechen in ihren Angaben z. B. über die Entfernung der Fixsterne von unserer Erde von 4 Billionen, ja 400 Billionen geographischer Meilen. Diese stehen auf dem Papier; ja, wenn man sie in Zahlen ausschreibt, muss man erst Kommata und Punkte machen, um sie lesen zu können — um diese Distanzen wirklich zu begreifen, dazu reicht unsere geistige Kraft nicht mehr aus. Auch mit der wirklichen Verständlichkeit in der musikalischen Verbindung unserer Accorde erreicht die geistige Fassungskraft selbst des geübtesten praktischen Musikers sehr bald ihre Grenze; und wenn wir uns auch trösten könnten, dass die musikalische Verständlichkeit für die Ohren künftiger Generationen bis ins Unendliche wachsen würde, was nach der menschlichen Organisation und der cyklischen Entwicklung des Menschengeschlechts an und für sich eine Unmöglichkeit ist, so würden alle diese in der Zukunft zu erringenden glücklichen Eigenschaften lediglich nur für den grübelnden Theoretiker eine Bedeutung haben.

Wir vergessen aber über Dur und Moll, über lauter Theile, die wir in der Hand haben, sehr leicht das geistige Band, das beide zusammenhält, das erst die Theile zu einem Ganzen, zu einer Schöpfung der schönen Künste einet.

Das musikalische Gebilde als freie Schöpfung des Genius gehört mit zu den himmlischen, geheimnissvollen Gaben, die den trüben Blick des armen Erdensohnes von der Erde weg emporheben.

»Die eine Glorie von Orionen
Ums Angesicht — die herrliche Urania,
Mit abgelegter Feuerkrone
Steht sie — als Schönheit vor uns da,
Der Anmuth Gürtel umgewunden
Wird sie zum Kind, dass Kinder sie verstehen;
So schwebt sie mit gesenktem Fluge
Um ihren Liebling nah' am Sinnenland,
Und malt mit lieblichem Betruge
Elysium an seine Kerkerwand.«

Mit dem beglückten Jünger, den die Muse in ihre Arme nahm, mit dem ist es leicht, ins Reine zu kommen, wie Mendelssohn ausrief: »Ach, die ganze Sache ist so einfach!« und hier ist auch, wie überhaupt in jeder Lehre, am Meister weit mehr, als am Systeme gelegen. »Herr Mozart, ich möchte gerne componiren, wie soll ich's machen?« — »Ist noch zu früh', musst warten.« — »Aber Sie haben ja auch schon früh componirt.« — »Allerdings, aber nicht gefragt, wie ich's machen soll.« Wer sich ungerufen der Muse in die Arme drängt, für den ist das künstlichste System gerade das beste; er kann da Tausende von Noten malen, sie in aller erdenklichen Weise verbinden; allein am Ende behält dennoch der gute Mephistopheles Recht:

»Es ist mit der musikalischen Gedankenfabrik
Wie mit einem Webermeisterstück,
Wo ein Tritt tausend Fäden regt,
Die Schifflein herüber, hinüber schiessen,
Die Fäden ungesehen fliessen,
Ein Schlag tausend Verbindungen schlägt:
Der Philosoph, der tritt herein,
Und beweist euch, es müsst' so sein:
Das Erst' wär' so, das Zweite so,
Und dann das Dritt' und Vierte so;
Und wenn das Erst' und Zweit' nicht wär',
Das Dritt' und Viert' wär' nimmermehr;
Das preisen die Schüler aller Orten,
Sind aber darum keine Weber geworden.«

Es ist indessen ein erfreuliches Zeichen geistiger Bestrebungen und geistiger Thätigkeit, die sich immer mehr wissenschaftlichen und philosophischen Forschungen auch im Gebiete der modernen Tonwelt zuwendet. Allein die glänzendste Theorie verschafft uns, um mit Horaz zu reden, keine Schöpfungen, »werth in Cedernöl getränkt und in Cypressenholz aufbewahrt zu werden«. Ja, es ist eine durchgreifende Erscheinung im geistigen, poetisch schaffenden Leben des Menschen, dass der Glanz der Theorie im umgekehrten Verhältnisse zum Glanze der poetischen Schöpfungen zu stehen pflegt, und als Aristoteles, der grösste Gelehrte und Denker aller Zeiten, seine Poetik schrieb, war die glänzendste Zeit poetischen Schaffens längst verschwunden. »Alles wiederholt sich nur im Leben!«

La Scala.

Das Teatro-Ducale in Mailand. — Mozart. — Erbauung der Scala. — Rossini. — Die Ballete von Vignano. — Bellini. — Durchfall der Norma. — Die grossen Künstler. — Pasta, Grisi, Malibran, Lablache, Rubini. — Das gebrochene Schlüsselbein. — Donizetti und Verdi. — Die officiellen Feste.

(Nach dem Französischen der »Revue britannique«.)

(Fortsetzung.)

Um 1826 öffneten sich Mailands Thore dem Vincenzo Bellini. Schon vor mehreren Jahren hatte dieser junge Musiker Sicilien, sein Heimathland verlassen, um am Conservatorium in Neapel den Contrapunkt zu studiren. Während seines Aufenthaltes in dieser Hauptstadt componirte er zwei oder drei Werke, welche für ihn grosse Hoffnungen erweckten; er war aber nur erst ein Schüler mit einer schönen Zukunft. Glücklicher Weise war der Director der Scala reich genug, um nicht wegen des Patronats eines jungen Talentes den Bankerott befürchten zu müssen. Bellini, der Sohn und Enkel von Musikern, kam also nach Mailand, versehen mit Briefen, welche ihm die besten Häuser der Stadt öffneten, und einer ganz speciellen Empfehlung seines ehrwürdigen Lehrers Zingarelli. Dieser hatte in Mailand ein sehr lebendiges Andenken hinterlassen und für die Scala seine besten Werke geschrieben, unter Andern: Romeo e Giulietta, worin sich die berühmte Arie: *Ombra adorata* befindet, die Napoleon I. nicht ohne Thränen in den Augen hören konnte. Das einnehmende Aeussere des jungen Musikers und die Anmuth seines Benehmens gewannen ihm schnell alle Herzen; aber die dauerndste und wichtigste Freundschaft, welche er schloss, war die mit dem Dichter Romani, dem fast ausschliessenden Librettisten aller seiner Opern. Romani gab ihm das Gedicht des Pirata, und innerhalb Jahresfrist war die Oper vollendet. Nun begannen die Proben. Das war keine kleine Aufgabe für den jungen Bellini; denn wenn ihm auch sein guter Stern für sein Werk Darsteller wie Rubini, Tamburini und Mme. Méric-Lalande zuführte, so hatte er doch viel von den Tribulationen dieser Künstler auszustehen. Rubini schien geradezu unfähig, in seine Rolle das nothwendige Feuer hineinzulegen, während Mme. Lalande mit grossem Ungestüm eine Bravourarie forderte, welche die Situation in keiner Weise zuliess. Aber Vincenzo war ebenso fest als bescheiden, wenn es sich um die Kunst handelte. Er wusste seinem Willen den Sieg zu verschaffen. Endlich, nachdem alle Schwierigkeiten beseitigt waren, am 27. October 1827, nahm Bellini seinen Platz am Piano ein, um die erste Vorstellung seines Werkes zu dirigiren. Es ist wahrscheinlich, dass damals sein Herz sehr heftig klopfte. Bis dahin hatte er, um die Wahrheit zu sagen, nur Aufmunterungen von seinen Landsleuten erfahren. Sollte wohl das Verdict der nachsichtigen Neapolitaner von dem so strengen Publikum bestätigt werden, dem er sich nun vorstellte? Etwas schmächtigen Leibes, die Stirne mit einer Aureole von blonden Haaren eingefasst, die blauen Augen von Erregung feucht, bald erröthend, bald erbleichend, so erschien der junge Maestro vor den Schranken der Mailändischen Kritik. Ein günstiges Murmeln durchlief zunächst den Saal, hervorgerufen theils durch das gefällige Aeussere des Componisten, theils durch verschiedene Gerüchte, welche sich hinsichtlich des Werthes seines Werkes verbreitet hatten. Kaum war indessen der erste Ton erklungen, so erinnerten sich die Mailänder — jeder Mailänder ist mehr oder weniger Kritiker —, dass sie Richter seien. Die Introduction machte wenig Eindruck; es erscholl nur ein vereinzeltes Bravo; die Freunde Vincenzo's wagten kaum zu athmen. Allein während der Tenorarie klärten sich die Gesichter auf, das Publikum wurde immer wärmer, und kaum hatte Rubini das Stück beendigt, so brach frenetischer Beifall los. Bellini musste sich zehnmal erheben, um zu danken. Es ging über seine Kräfte; fast wäre er unter der Last des Glückes erlegen, und mit herabströmenden Thränen leitete er das Orchester und die Sänger. Der Rest der Aufführung verlief gut mit Ausnahme von zwei oder drei Stücken, welche etwas kalt aufgenommen wurden; aber als der Vorhang nach dem letzten Acte fiel, drang ein solcher Beifallssturm an Bellini's Ohren, »dass seine Freude ohne Grenzen war«, wie er Tags darauf nach Catania schrieb.

Auf den Piraten folgte La Straniera (1829). Eine sehr interessante Anekdote hinsichtlich des Zusammenarbeitens des Dichters und des Musikers knüpft sich an diese Oper. Es handelte sich um die Worte zur Schlussarie. Bellini war damit nicht zufrieden; sie passten nach seiner Ansicht nicht zur Situation und stimmten in keiner Weise mit seiner musikalischen Idee überein; kurz, er konnte nichts daraus machen. Er suchte Romani auf, der mit wahrem poetischen Talente das Verdienst einer aufrichtigen Bewunderung für seinen Mitarbeiter und Freund verband. Romani schuf sofort eine andere Version.

»Ist es nun recht?« fragte er ihn.

»Nein«, sagte Bellini.

»Versuchen wir es noch einmal!«

Aber leider war auch der zweite Versuch eben so wenig glücklich; der vierte und fünfte gelangen nicht besser.

»Aber was willst du denn eigentlich?« rief der verzweifelnde Dichter.

»Was ich will? Ich will etwas, was zugleich ein Gebet und ein Fluch ist, ein Drohen und Verzweifeln.«

Dann ging er an das Piano und übersetzte seine Idee in die musikalische Sprache, welche ganz von dem ihn verzehrenden Feuer durchdrungen war.

»Das ist's, was ich brauche. Verstehst du mich nun?«

»Und hier sind die Worte,« sagte Romani, den die Improvisation des Componisten zu einer sechsten Version inspirirt hatte.

Bellini las die Verse und als ein wahres Kind des Südens warf er sich in des Dichters Arme.

Dies ist die Entstehung der berühmten Arie: *Or sei pago, o ciel tremendo,* welche so viele Bravo im Saale der Scala hervorrief und welche innerhalb acht Tagen ganz Mailand auswendig wusste, was das grösste Lob ist, das man von einem Stücke sagen kann. Man weiss, dass der alte Lully mit seiner Musik nie vollständig zufrieden war, wenn er sie nicht auf dem Pont-Neuf singen hörte. Die Einwohner von Catania liessen nach der Aufführung der Straniera, stolz über den von ihrem Landsmann errungenen Erfolg, zu seiner Ehre eine Medaille prägen.

Nach einer kurzen Flucht, die eine in Parma ausgestandene Niederlage und eine in Venedig freundlich aufgenommene Oper zur Folge hatte, welche in 14 Tagen componirt worden war: Romeo e Giulietta, kehrte Bellini nach seinem »lieben Mailand« zurück, wie er die Stadt nannte, die ihm die erste Palme zuerkannt hatte. Aus Anlass einer sehr schweren Krankheit entführten ihn Freunde, damit er in einer reizenden Villa an den Ufern des Comersees seine Genesung abwarten konnte. Hier in Mitte von Oliven und Rosenlorbeern, unter den Strahlen einer wundervollen Sonne und im Genusse noch wundervollerer Nächte, schrieb er die süsseste der Idyllen: La Sonnambula für das Teatro Carcano von Mailand.

Die Habituées der Scala, eifersüchtig auf den Triumph eines rivalisirenden Theaters, suchten den Flüchtling auf und boten ihm 3000 Ducaten mit der Pasta und Grisi als Interpretinnen (die letztere damals noch unbekannt), wenn er aufs Neue unter ihre Fahne treten wollte. Bellini nahm wieder seine Zuflucht zu seiner Muse Romani und erhielt das Gedicht der Norma. Die Scala besass damals zwei Sterne ersten Ranges, den einen auf dem Höhepunkte seines Glanzes, den andern im Aufschwunge: Mde. Pasta, von der Talma bei ihren Debuts sagte: »Dieses Kind hat das gefunden, was ich 20 Jahre lang vergebens gesucht habe«, und Giulia Grisi, damals noch zu jung und insbesondere noch zu schön, als dass ihr Talent allein hätte ihr Renommé begründen können. Indessen errieth die Pasta mit prophetischem Geiste doch schon die künftige Grösse der jungen Künstlerin:

»Du wirst einen grossen Weg machen; du musst meinen Platz einnehmen. Du wirst eine zweite Pasta sein,« rief mit edlem Enthusiasmus die Siddons des Gesanges.

Bei der Hauptprobe der Norma, entzückt über die Art, wie ihre junge Genossin die Adalgisa sang, rief sie in ihrem französisch-italienischen Jargon:

»Bene, très-bien; benissimo, pas mal, la piccola!«

»Ach«, seufzte die Grisi, »wie gern möchte ich die Norma singen.«

»Warten Sie zwanzig Jahre, und dann wollen wir sehen,« sagte der Maestro.

»Zwanzig Jahre! Ich werde Ihnen zum Trotz die Norma singen, und zwar früher als in zwanzig Jahren,« erwiderte das junge Mädchen, das kaum um zwölf Monate das dritte Lustrum überschritten hatte.

»Nur langsam, nur langsam,« versetzte Bellini.

Zwei Jahre waren noch nicht verflossen, als Giulia von dieser Rolle Besitz nahm und ihr in dem Maasse den Stempel ihrer Persönlichkeit aufdrückte, dass auch heute noch, ungeachtet der Erinnerungen an so viele ausgezeichnete Sängerinnen, diese Rolle an keinen anderen Namen mahnt, als an den der Giulia Grisi. Das Andenken an Grisi als Norma ist zur Legende geworden und es giebt aus jener weit entlegenen Zeit keinen Freund der Oper, der ihr nicht einen leidenschaftlichen Cultus gewidmet hätte.

Wer würde es aber glauben, wenn die Thatsache nicht durch einen Brief von Bellini attestirt wäre? Norma hatte Anfangs keinen Erfolg in Mailand.

Folgendes ist der Brief, den der Componist nach der ersten Aufführung an einen seiner alten Kameraden am Conservatorium in Neapel schrieb:

»Mailand, 26. Dec. 1831.

Mit dem tiefsten, mit dem bittersten Schmerze, mit einem Schmerze, für den ich keinen Ausdruck finde, und den Du allein verstehen wirst, schreibe ich Dir heute, mein theurer Florino. Ich komme von der Scala. Die erste Aufführung der Norma, und wirst Du es glauben *»fiasco, fiasco!«* In Wahrheit, das Publikum war sehr streng. Es scheint mit der vorgefassten Absicht gekommen zu sein, mich zu verurtheilen, und sehr voreilig — so scheint es mir wenigstens — hat es über meine arme Norma das Schicksal der Druidin selbst verhängt. Ich kenne die lieben Mailänder nicht mehr, die mit so viel Wohlwollen den Piraten, die Straniera und die Somnambula aufgenommen haben. Und dennoch glaube ich, dass ich diesen Werken in der Norma eine würdige Schwester gegeben habe. Nichtsdestoweniger und trotz alledem sind — wenn ich nicht durch die Leidenschaft verblendet bin — die Introduction, die Cavatine der Norma, das Frauenduett, das hierauf folgende Terzett, und der ganze zweite Act Stücke, mit denen ich (in aller Bescheidenheit) so zufrieden bin, dass ich mich glücklich schätzen würde, wenn ich im Laufe meiner musikalischen Carrière noch mehr solche componiren könnte. Basta, das Publikum ist der oberste Richter über Bühnenstücke. Indessen appellire ich gegen sein Urtheil und werde, wenn ich meinen Process gewinne, nicht säumen, Norma für mein bestes Werk zu erklären. Wo nicht, so werde ich mich in mein trauriges Loos fügen und mir als Trost sagen: »Haben nicht auch die Römer die Olympiade des göttlichen Pergolese ausgepfiffen?«

Ich reise mit der Post ab und hoffe zu gleicher Zeit mit diesen Zeilen in Neapel anzukommen. Wie es auch geschehe, durch meinen Brief oder durch mich, wirst Du von dem verhängnissvollen Ereignisse in Kenntniss gesetzt . . . Norma ausgepfiffen!

Betrübe Dich nicht allzu sehr, mein theurer Florino. Ich bin jung und fühle in mir die Kraft, das schreckliche Missgeschick wieder gut zu machen. Theile diesen Brief allen meinen Freunden mit. Ich wünsche, dass die Wahrheit bekannt werde, im Guten wie im Schlimmen.

Lebe wohl, wir sehen uns bald. Einstweilen umarme ich Dich, und bin Dein anhänglicher Vincenzo Bellini.«

Bellini bewahrte stets dieselbe Ansicht über sein Werk; er hörte nicht auf, Norma über alle seine anderen Compositionen zu stellen. Als man ihn eines Tages fragte, welche von seinen Partituren er im Falle eines Schiffbruches retten würde, erwiderte er: »Ach, meine liebe Norma.« Es kann daher nicht überraschen, dass der Durchfall dieser Oper ihm solchen Schmerz verursachte. Uebrigens dauerte es nicht lange, bis die Mailänder ihr Urtheil reformirten. Norma hatte vierzig auf einander folgende Vorstellungen mit stets zunehmendem Erfolge. Diese Nachrichten mussten den Componisten erfreuen,

als er in Catania nach seinem Scheiden aus der Lombardei anlangte. Seine Geburtsstadt nahm ihn mit unbeschreiblichem Jubel auf. Die ganze Bevölkerung ging ihm entgegen, und wenn er in einen Laden trat, um etwas zu kaufen, wollten die Kaufleute von ihm kein Geld nehmen. Aber weder die Sonne von Sicilien, noch das Lächeln des Glücks konnten die Melancholie verscheuchen, die sich seines armen Gemüthes bemächtigt hatte; das Vorgefühl seines nahen Todes verfolgte ihn unablässig. Als er von Catania wieder abreiste, und die Flamme und den Rauch aus dem alten Vulkan aufsteigen sah, rief er aus: »Auch du, Aetna, sendest mir den letzten Abschiedsgruss!«

Bald musste er sich zu jener letzten Reise anschicken, deren Gedanke ihn wie ein Kind die Finsterniss erschreckte.

»Ist es nicht furchtbar,« sagte er, als er das Herannahen seines Endes fühlte, »zu denken, dass die geliebtesten Menschen kaum eine schwache Spur zurücklassen, und auch diese bald fast verlöscht ist! Seht mich, der ich so viele und so wahre Freunde besitze. Wenn ich von der Welt geschieden sein werde, gehen sie ihrer Wege, leichten Herzens wie zuvor, meiner kaum gedenkend, und hören vielleicht eines Tages meine Musik, ohne auch nur zu sagen: Armer Bellini!

Der Weg ist leider kurz von dem Theater der Scala, wo Bellini die seinem Herzen so theuern Triumphe davon trug, bis zu dem Grabe, wo er weit von der heimathlichen Erde an der Seite von Cherubini und Chopin ruht. Jener kleine Winkel des Père-Lachaise ist vielleicht für sich allein interessanter, als aller Glanz des kaiserlichen und republikanischen Paris.

Zwei Jahre nach ihrem ersten Erscheinen wurde Norma in der Scala zu den Debuts der Mme. Malibran wieder vorgenommen. Die Mailänder wünschten sehr diese Sängerin zu besitzen; aber aus unbekannten Gründen, vermuthlich wegen pecuniärer Schwierigkeiten, zeigte sich der Impresario, damals der Herzog Visconti de Modrone, nicht geneigt, ihnen zu willfahren. Die guten Leute von Mailand, welche sehr eigensinnig waren, machten dem Impresario das Leben sauer, so lange sein Eigensinn dauerte; sie pfiffen ihn unbarmherzig jedesmal aus, so oft er in seiner Loge erschien; er war schliesslich gezwungen, der Sache ein Ende zu machen. Er engagirte die Malibran um den Preis von 450,000 Fr. für 185 Vorstellungen während der drei Saisons 1834—1836, mit drei Benefiz-Vorstellungen, freier Wohnung und Tisch, Wagen und Pferden etc.

Die mailändische Coterie, welche sich so feindselig gegen die Norma gezeigt hatte, schien sich über die Wahl der Malibran für ihr erstes Auftreten sehr zu scandalisiren. »Die Rolle der Pasta« zu wählen, schien ihnen der Gipfel der Verwegenheit. Was die beiden grossen Künstlerinnen anlangte, so fühlten sie gegenseitig durchaus keine Eifersucht. Die Malibran hatte es niemals für möglich gehalten, dass die Rolle der Norma, der von Pasta dargestellt, keine grosse Wirkung machen werde. Zu einer etwas späteren Zeit, als derjenigen, von welcher wir hier sprechen, nachdem sie die Pasta in der nämlichen Rolle zu Bologna gesehen hatte, erklärte sie, mehr als je von der Falschheit der Gerüchte überzeugt zu sein, welche sich über den Durchfall der Norma in Mailand verbreitet hatten. Die Pasta ihrerseits dankte es ihrer Nebenbuhlerin herzlich, dass sie sich dazu verstehen wollte, vor ihren Landsleuten, den Mailändern, zu singen. Aber dieses persönliche Wohlwollen war durchaus ohne Wirkung in dem Rathe der »Pastisten«, deren störrige Haltung von vornherein die arme Malibran erschreckte. Am Abende der ersten Vorstellung, als sie sich in ihrer Loge ankleidete, zerfloss sie in Thränen und hatte kaum Zeit genug, ihre Augen zu trocknen, bevor sie auf der Scene erschien. Der Saal strotzte von Leuten; das Parterre war seit 4 Uhr Nachmittags gefüllt. Die »Pastisten« hatten überall ihr Contingent vertheilt. Aber alle diese feindlichen Projecte zerschmolzen wie Schnee. Von den ersten Takten der »*Casta diva*« an verbreitete sich eine allgemeine Erregung. Nach der Cavatina brach ein frenetischer Beifall los, und dieser Enthusiasmus wuchs fortwährend bis zum Schlusse der Vorstellung, die sich zu einem selbst in der Scala noch nicht dagewesenen Triumphe steigerte.

Der Aufenthalt der Malibran in der Hauptstadt der Lombardei mag wohl eine der glücklichsten Epochen ihrer Existenz gewesen sein. Nie wurde einer Künstlerin mehr Weihrauch gestreut, keiner mehr gehuldigt. Man erzählt sich, dass sie eine wahre Leidenschaft für die Marionetten des kleinen Theaters Girolamo besass und dort alle freien Stunden zubrachte. Der Bildhauer Valerio Nesti widmete ihr eine prachtvolle Medaille, die ihr Profil umgeben von den Worten trug: »Maria Felicitas Garcia Malibran« und auf der Rückseite die Inschrift: »Per universale consenso proclamata mirabile nell' azione e nel canto. Milano MDCCCXXXIV.«

Am 14. October desselben Jahres, dem Schlusse der Saison, verwandelten sich die Bretter der Bühne in einen wahren Garten, auf welchen es Kostbarkeiten, Sonette und Blumen regnete. Zum Schluss des Abends wurde die Sängerin 30 Male gerufen. Die Exaltation des Publikums nahm solche Proportionen an, dass die besorgte Polizei den Saal räumte. Als die Sängerin nach ihrer Wohnung im Palazzo Visconti zurückkehrte, fand sie vor dem Thore einen ihr zu Ehren errichteten Triumphbogen. Die Gärten des Palastes erglänzten von tausenden von Lichtern; das Orchester und der Chor führten eine Cantate auf. Zwanzig tausend Menschen hatten sich dort eingefunden, um von ihr Abschied zu nehmen.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Leipzig, 15. Februar.

In dem siebzehnten Gewandhausconcerte (15. Febr.) machten wir die Bekanntschaft des Herrn Xaver Scharwenka, eines Pianisten, der sich uns zugleich als talentvoller, höchst geschickter Componist für sein Instrument vorführte. Er spielte ein Concert mit Orchester Op. 32 und eine Etüde Nr. 3 aus Op. 27 von sich, sowie noch Préludes Nr. 3 und 4 von Chopin und Nachtstück Nr. 4 von Schumann. Den meisten Beifall erzielte er mit dem Concert, einem geistreichen, effectvoll gearbeiteten Tonstück, dessen Scherzo namentlich von pikanter Wirkung ist. Herr Scharwenka besitzt eine grosse technische Vollkommenheit und ist auch sonst als gewiegter Concertspieler, dem das Salongenre besonders zuzusagen scheint, zu bezeichnen. Ihm zur Seite bethätigte sich solistisch noch der königl. bayerische Kammersänger Herr Heinrich Vogl. Derselbe trug mit herrlicher Stimme Recitativ und Arie »Mit Würd' und Hoheit angethan« aus dem Oratorium »Die Schöpfung« von Jos. Haydn und Beethoven's »Adelaide« in einer Weise vor, die das Publikum im Innersten packte und allgemeinstes Entzücken hervorrief. Die beiden Orchesterwerke des oben gedachten Gewandhausconcertes waren Mendelssohn's Ouvertüre zum Märchen von der schönen Melusine und Haydn's Symphonie G-dur (Nr. 13 der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe), die in tadelloser Weise executirt wurden.

Das Register zu dem vorigen Jahrgang dieser Zeitung wird der nächsten Nummer beigelegt werden.

Die Expedition.



Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 6. März 1878. **Nr. 10.** XIII. Jahrgang.

Die Feier des zweihundertjährigen Bestandes der Oper in Hamburg.

(Schluss.)

Wollte man aber noch etwas weiter ausholen — was an sich höchst wünschenswerth wäre, wenn sich nur die nöthigen Kräfte für die Ausführung beschaffen liessen —, so würde man in fünf oder sechs Werken der Sache Genüge thun können.

Dann müsste zuerst eine französische Oper von Lully gegeben werden. Die Werke dieses grossen und in vieler Hinsicht merkwürdigen Mannes erschienen mehrfach auf dem Hamburger Theater und wirkten auf dasselbe ein, wenn auch nicht mit der Handgreiflichkeit der italienischen Stücke. Ohne Bezugnahme auf Lully ist weder die Entwicklung der Hamburger noch die irgend einer anderen Opernbühne jener Zeit zu verstehen.

Als zweites Werk würde darauf die Oper eines Italieners folgen. Natürlich ein Werk von Steffani, deren mehrere in der alten Hamburgischen Bearbeitung vorhanden sind.

Auch noch eine Oper von Kusser würde höchst lehrreich sein als erster glücklicher Versuch, das Französische und Italienische in einem deutschen Singspiel zu verschmelzen. Seine Oper Jason ist das hierzu geeignetste Werk; wie sehr Keiser, sein lernbegierigster Schüler, die Musik schätzte, bewies er dadurch, dass er die ganze Partitur abschrieb (das Exemplar befindet sich in der kgl. Bibliothek in Berlin).

Wird Kusser übergangen, so sollte dafür Reinhard Keiser um so mehr zu seinem Rechte kommen, da mit ihm der wahre Höhepunkt der Hamburgischen Oper erreicht wurde, deren Eigenthümlichkeiten er nach allen Seiten hin am treuesten darstellt. Von ihm müsste man wenigstens zwei Werke vollständig geben, wenn möglich aber drei. Der »Adonis« vom Jahre 1697 ist hierzu, wie bereits gesagt, nicht ungeeignet; aber für den Fall, dass Keiser's Kunst nur durch ein einziges Stück veranschaulicht werden soll, muss man ihn nicht wählen, weil er den Componisten (wie bereits in Nr. 6 und 7 dieser Zeitung nachgewiesen wurde) in einer grösseren Abhängigkeit von Steffani zeigt, als die Werke der nächsten Jahre, und weil mehrere andere Opern Keiser's in der textlichen Anlage bessere Bühnenstücke sind. Schon aus diesen Gründen war es ein Missgriff, dass man bei der Hamburger Gedächtnissfeier auf die Schlussscene des Adonis verfiel. Musste durchaus ein kurzes Stück gewählt werden, so bot sich die einactige »Pomona« dar, welche 1702 herauskam. Es war der letzte Text, den Postel schrieb; die Musik ist in Keiser's bester Art, und das Ganze so, dass man für festliche Aufführungen schwerlich etwas Passenderes und Angenehmeres in dem erwähnten Bereiche der musikalischen Bühnenkunst finden wird. Von den grösseren, mehractigen Werken kommt vor allen eins mit übersetztem italienischen Texte in Betracht, welches bei der Aufführung auch den fremden Titel behielt und »La forza della virtù« genannt wurde. Diese Oper kam im Jahre 1700 zuerst heraus; der Text wurde von Bressand verdeutscht. Unter den folgenden Stücken würde dann die »Octavia« vom Jahre 1705 zu wählen sein, zu welcher Barthold Feind den Text schrieb. Diese Composition steht in einem merkwürdigen Zusammenhange mit Händel, was demnächst in einem besonderen Aufsatze dargelegt werden soll. Nach der Octavia componirte Keiser noch eine sehr grosse Zahl von Opern, die seine Kunst nicht verleugnen, aber bei einem absinkenden Theater aus verschiedenen Ursachen nicht mehr ganz den poetisch-musikalischen Reiz und theatralischen Gehalt der voraufgegangenen Stücke besitzen. Die Zeit um 1700 ist als die eigentliche Glanzzeit dieser Bühne anzusehen.

Ausser Keiser's Werken, welche diese Glanzzeit am treuesten kennzeichnen, wäre aber als Abschluss der angedeuteten Reihe von Vorstellungen eine Oper vorzuführen, die ein blutjunger Mensch anscheinend in völliger Nachahmung des gefeierten Keiser damals zu Papier brachte und die in den ersten Tagen des Jahres 1705 zur Aufführung kam. Es war dies »Almira«, die erste Oper von Händel. Sie ist namentlich deshalb so werthvoll und hier geradezu unentbehrlich, weil sie uns den Weg öffnet in die grosse italienische Oper der folgenden Zeit. Aus dieser italienischen Oper waren die Hamburgischen Werke wie ein Seitenzweig entsprossen, dessen Berechtigung für die Kunst durch nichts glänzender gerechtfertigt werden konnte, als dadurch, dass der Mann aus ihm hervorging, welcher die alte d. h. vor-Gluck'sche italienische Oper musikalisch am reinsten darstellte und mit seinen Werken drei Jahrzehnte lang die Bühne beherrschte. Was einem Keiser nicht möglich gewesen war, das erreichte Händel; der durch Scarlatti gewonnene weitere Fortschritt wurde wieder eingeholt, soweit er auf der rein musikalischen Seite lag. Weil nun Händel's spätere Opern, die er zu italienischen Texten für London schrieb und in denen ein solcher Fortschritt bewirkt wurde, ebenfalls mit wenigen Ausnahmen in Hamburg zur Aufführung kamen, so würde es sich empfehlen, eine von ihnen (etwa Julius Cäsar) in diese Serie Hamburgischer Vorstellungen aufzunehmen. Mit einem solchen Werke würde ein unvergleichlich besserer Abschluss gewonnen werden, als wenn man eins jener rohen, mit plattdeutschen und daneben mit italienischen und französischen Worten ver-

setzten Localproducte wählen wollte, welche doch keine weitere Bedeutung für die Kunst haben als die, dass sie uns den tiefen unrettbaren Verfall des früher blühenden Theaters vor Augen stellen. So etwas will aber das Publikum nicht wieder aufgeführt sehen; dagegen hat es das Verlangen, die Ueberleitung kennen zu lernen, welche diese früheste deutsche Oper nach seiner künstlerisch werthvollen, bleiben Seite hin mit dem verbindet, was als spätere italienische französische oder deutsche Oper allgemein bekannt ist. Und hier bilden die Opern Händel's das wirkliche Mittelglied.

Im Vorstehenden ist der Kreis umschrieben, in welchem die alte Hamburgische Oper sich bewegte, und wenn wir hier ziemlich eingehend darüber gesprochen haben, so geschah es lediglich, um einen Gegenstand möglichst zu erhellen, über welchen bisher ein undurchdringliches Dunkel gelagert schien.

Wenn man mit den oben zur Aufführung vorgeschlagenen Werken nun das vergleicht, was im Januar dieses Jahres die Hamburgische Bühne als historische Gedächtnissfeier wirklich aufführte, so wird wohl mit einem Male der weite Weg klar, welchen die gegenwärtige musikalische Praxis noch zurückzulegen hat, wenn sie sich mit dem kunsthistorischen Bewusstsein in ein förderliches Einvernehmen setzen will.

Man veranstaltete nämlich eine Reihe von sechs Vorstellungen, die an sechs aufeinander folgenden Abenden stattfanden, am Montag den 14. Januar den Anfang nahmen, mit einigen Veränderungen mehrere Male wiederholt und »historische Opernwoche« betitelt wurden. Hier ist die Liste für diese »Woche«:

Erster Abend: Prolog mit Componisten-Tableaux von Keiser bis Wagner. Dann: Klage um den Tod des Adonis aus Keiser's Oper »Venus und Adonis«; — Händel's Oper Almira in drei Acten; — endlich noch: Der betrogene Kadi, von Gluck.

Zweiter Abend: Die Jagd, ein Sing- oder Liederspiel von Joh. Adam Hiller; — Doctor und Apotheker von Dittersdorf.

Dritter Abend: Adrian von Ostade von Joseph Weigl; — Die Entführung aus dem Serail von Mozart.

Vierter Abend: Fidelio von Beethoven.

Fünfter Abend: Der Holzdieb von Marschner; — Der Freischütz von Weber.

Sechster Abend: Lohengrin von Wagner.

Das also wäre die Entwicklung der deutschen Oper von 1678 bis 1878 in den hervorstechendsten Momenten! Es ist unglaublich.

Bei Ansicht der obigen Wochenliste wird sofort der Hauptirrthum klar, welcher die Zusammenstellung verschuldet hat. Die deutsche Oper des 17. Jahrhunderts nannte sich bekanntlich »Singspiel«, wie sie denn überhaupt Werth darauf legte, deutsch zu sein in Nebendingen. Nun hat man sich durch dieses Wort, unter Mitwirkung sonstiger deutschthümlicher Unklarheiten, verleiten lassen, die gesammte deutsche Oper wesentlich in dem Sinne als Singspiel aufzufassen, in welchem dieser Name später den halb gesprochenen Liederspielen des 18. Jahrhunderts beigelegt wurde. Daher die Liederposse von Gluck und die bei aller Abweichung ähnlichen Werke von Hiller bis Marschner, selbst Fidelio und Freischütz nicht ausgeschlossen. Es ist schon vorhin bemerkt, dass diese sämmtlichen Werke, welche Gesang und Dialog gemischt enthalten, von der alten Hamburgischen Oper grundverschieden sind und in ihrer Entstehung nicht den geringsten Zusammenhang mit ihr haben. Zu welchem Zwecke hat man denn dieselben hier vorgeführt, da die werthvollsten unter ihnen — Entführung, Fidelio und Freischütz — ohnehin allbekannt sind? Die Antwort kann nur lauten: Weil in allem, was »Singspiel« heisst, das specifisch Deutsche erblickt wurde. Der »Lohengrin« ist dann zum Schlusse wohl nur angehängt, um zu zeigen, wie herrlich weit wir es doch gebracht haben.

Ein so gänzlich verkehrtes Unterfangen ist durch den Verlauf strenger verurtheilt, als hier mit Worten geschehen könnte. Einer Hamburger Feier musste vor allem daran liegen, den Werth des grossen städtischen Componisten wieder zur Anschauung zu bringen, welcher unzweifelhaft in der ganzen älteren Zeit der erste deutsche Operncomponist war und von seinen Verehrern noch um 1740 als der grösste Operncomponist der Welt besungen wurde. Was aber hat man von diesem, von Reinhard Keiser vorgebracht? Nicht ein einziges vollständiges Werk, sondern nur einige Scenen, die für den Autor nicht einmal hervorstechend charakteristisch sind! Und der Festbeschreiber rechtfertigt dieses Verfahren mit den Worten: »Von diesem alten, der längst vergessenen Geschmacksrichtung einer zweihundertjährigen Vergangenheit angehörigen Werke hat man nur ein zusammenhängendes Bruchstück als Probe zu geben die weise Mässigung besessen«. In Folge dieser weisen Mässigung und des erregten Gruselns vor dem »alten Werke« aus der längst vergessenen Geschmacksrichtung einer zweihundertjährigen Vergangenheit ist denn auch jene Adonis-Aufführung vom 14. Januar schon so vollständig wieder vergangen und vergessen, dass kaum Einer der Hörer sich derselben noch erinnern wird, und der Schatten Keiser's ist nur herauf beschworen, um von nun an mit der längst vergessenen Geschmacksrichtung seiner Zeit um so sicherer im Dunkeln zu bleiben.

Wir wissen indess noch einen andern Grund anzugeben, warum Keiser nur in einem Bruchstücke und überhaupt so unwirksam zur Geltung gekommen ist. Dieser Grund ist der, dass die Veranstalter der Hamburgischen Feier weder ihn kennen noch die Kunst seiner Zeit. Diese Unwissenheit geht Hand in Hand mit einer öffentlich zur Schau getragenen Verachtung der musikalischen Wissenschaft und einem Aufgeblasensein von den »musikalischen Bedürfnissen unserer Zeit«. Kein Wunder also, dass die Gedächtnissfeier für das, was den Mittelpunkt dieser Feier hätte bilden sollen, so resultatlos verlaufen ist. Dennoch wird dieselbe als ein Anfang, musikalische Werke der Vergangenheit wieder auf die Bühne zu bringen, bemerkenswerth bleiben.

Händel's Almira und die Hamburger Aufführung derselben wird in einem besonderen Artikel zur Sprache kommen.

Chr.

La Scala.

(Schluss.)

Die letzten Vorstellungen der Mme. Malibran in der Scala fanden im Carneval von 1836 statt. Sie spielte die Rolle der Maria Stuarda in der Oper gleichen Namens von Donizetti. Einige Stellen von politischer Tragweite, die sie etwas zu stark betonte, hatten die Unterdrückung der Oper nach der zweiten oder dritten Aufführung zur Folge. Die berühmte Sängerin befand sich in Mailand, als man dort den Tod Bellini's erfuhr. Sie organisirte sofort eine Subscription zur Errichtung eines Denkmals für ihn, wobei sie sich als die erste mit einer sehr bedeutenden Summe einzeichnete.

Ein Jahr später, am 23. Sept. 1836, gerade am Todestage des Autors der Somnambula, deren merkwürdigste Incarnation vielleicht sie als die Heldin dieser Oper war, verschied sie in Manchester. Wenn man an ihre Geschichte zurückdenkt, so kann man nicht umhin, in ihr das wahrhafte und traurige Geschick einer lyrischen oder dramatischen Künstlerin zu erblicken. Wie eine Siegerin von zwei Welttheilen begrüsst, nachdem sie das Entzücken unzähliger Menschenmassen erregt

und sich an allen Errungenschaften eines ephemeren Ruhmes ergötzt hatte, stürzte sie wie ein Meteor aus der Sonnenhöhe ihrer Bahn herab, und was liess sie hinter sich? Musset giebt auf diese Frage in einigen beredten Zeilen Antwort:

Ein Kreuz! Vergessenheit und Nacht und Schweigen.
Vernehmt den Wind, des Meeres Wellenreigen;
Ein Schiffer ist's, er singt an Ufers Rand;
Von so viel Ruhm und Hoffen, all dem Schönen,
Von so viel süssen Klängen, gottgesandt,
Ein schwacher Hauch nur, fernen Echos Tönen.

Alles in Allem ist doch vielleicht ein solches Geschick nicht allzu grausam. Der Mensch kann hienieden kein vollkommnes Glück beanspruchen; ist die Rose darum minder schön, weil sie nur einen Tag dauert?

Der Name der Malibran endet jene brillante Periode, während die grössten Künstler sich um die Ehre bewarben, sich auf der Bühne der Scala hören zu lassen. Vom Jahre 1836 an mussten die Mailänder in Folge der immer steigenden Forderungen der ersten Künstler, der Seltenheit von Stimmen, insbesondere aber der Concurrenz der Opern von London, Paris und St. Petersburg sich dazu verstehen, sich mit bescheideneren Talenten zu begnügen. Allein während der zwanzig vorher gehenden Jahre, welche ruhmvolle Schaar zog nicht da vor jenem Dilettanten-Publikum vorüber: Pasta, Grisi, Malibran, Rubini, Tamburini, Lablache! . . . Der Letztere kam im Jahre 1820 aus Sicilien mit einem bereits begründeten Renommé. Er debutirte in der Cenerentola; um 1821 schrieb Mercadante für ihn die Rolle des Vaters in seinem Meisterwerke Elisa e Claudio, und um 1832 wünschte ihn Meyerbeer für seine neue Oper l'Esule di Granada zu gewinnen. In der ersten Zeit seines Aufenthaltes in Mailand machte Lablache die Bekanntschaft eines alten Buffo-Sängers, des letzten Restes der berühmten italienischen Truppe, welche um 1789 in Paris so viel Sensation gemacht hatte. Raffanelli widmete sich später an der Scala der bescheidenen Function eines Cassirers. Dieser Künster gewann eine Vorliebe für den jungen Basso und unterwies ihn in den guten Traditionen. Bei den Hauptproben beobachtete er in einer dunklen Loge verborgen mit Aufmerksamkeit Lablache's Spiel, Aussprache und Vocalisation, welche sodann Tags darauf nach seinen Rathschlägen modificirt erschienen. Nichts gereicht Lablache zur grösseren Ehre, als diese Unterwürfigkeit, die ihm übrigens sehr nützlich war; denn er verdankte zum grossen Theile den Lectionen Raffanelli's seinen bewunderungswürdigen Stil.

Die Scala scheint die erste bedeutende Bühne gewesen zu sein, auf der Rubini auftrat.

Ein hier dem berühmten Sänger widerfahrenes eigenthümliches Missgeschick beweist, dass in dem Leben der Tenore nicht alles rosenfarbig ist. Man gab im Frühjahre 1829 den Talismano von Pacini. Rubini, der die Hauptrolle spielte, hatte mit einer Arie einzutreten, in welcher ein lang ausgehaltenes hohes *B* vorkam. Er fasste kühn die Note und hielt sie glanzvoll zur grossen Satisfaction des Publikums aus, das sofort in den Ruf ausbrach: »Un' altra volta! un' altra volta!« Sieben Tage nacheinander wurde das hohe *B* mit gleichem Erfolge producirt und stets wiederholt; aber am achten Abende setzte Rubini vergebens, wie gewöhnlich, an, nahm Athem und öffnete den Mund, kein Ton liess sich hören; die Stimme versagte ihm. Die sympathischen Beifallsbezeugungen des Publikums veranlassten ihn, einen neuen Versuch zu machen. Er strengte sich aufs Aeusserste an, und die Note kam rein und scharf wie der Ton einer Trompete zum Vorschein. Der Enthusiasmus der Zuhörer kannte keine Grenzen; aber der arme Sänger bezahlte diese Ovation theuer. Im Augenblicke, als er die Note hervorzubringen sich anstrengte, fühlte er in der Brust eine heftige Erschütterung. Seine erste Sorge, als er die Bühne verliess, war, den Theaterarzt zu Rathe zu ziehen. Derselbe untersuchte den Künstler und fand, dass er das Schlüsselbein gebrochen habe.

»Wie viel Zeit ist zur Heilung nothwendig?« fragte Rubini.

»Bei absoluter Ruhe zwei Monate«, sagte der Doctor.

»Zwei Monate? unmöglich! Und mein Engagement?«

Es wurde sofort verabredet, dass er den Tag hindurch ruhte und Abends sang.

Mehrere Jahre, nachdem er die Bühne verlassen hatte, nahm Rubini seinen ständigen Aufenthalt in Mailand. Sein stattliches Aeussere und sein rothes Foulard machten ihn lange Zeit im Parterre der Scala bemerklich. Er versäumte keine Vorstellung, hörte aufmerksam zu und liess ein indignirtes »Bst!« hören, wenn ein unglücklicher Sänger seine Stimme forciren musste, um das Geräusch der Conversation zu übertönen.*)

Die beiden letzten Componisten, welche Italien sich zur Ehre rechnet, liessen eben so wie ihre Vorgänger ihre Andenken in Mailand zurück. Dort producirte Donizetti Anna Bolena, seine zweiunddreissigste Oper, die erste derjenigen, welche ihm zum Range eines Meisters verhalf. Es findet sich keine Spur dieses Ereignisses in den Archiven der Scala und eben so wenig in denen der Canobbiana, woraus man den Schluss ziehen muss, dass das Werk für das Teatro Carcano geschrieben worden ist, wo man nur gelegentlich Opern gab. Im Jahre 1832 wurde der Elire d'amore in der Canobbiana gespielt und Lucrezia Borgia in der Scala; das erste dieser Werke mit vielem, das zweite mit sehr wenig Erfolg.

Was Verdi anlangt, so sollte auch er seine Mailänder Legende haben, die immerhin pikant genug ist. Man erzählt sich, dass er von einem Manne des Gesetzes Namens Antonio Barezzi an das Conservatorium von Mailand gebracht wurde, der in dem jungen Verdi, dem Sohne eines Müllers in dem Dorfe Busseto nahe bei Parma, den Keim eines grossen Musiktalentes entdeckt hatte. Ob die weniger scharfsehenden Autoritäten des Conservatoriums ihm die Aufahme verweigerten oder ihn nach einer kurzen Prüfung zurückschickten, darüber sind die Biographen nicht einig. Wie dem auch sei, der junge Musiker wurde abgewiesen, weil er keine Anlage besitze. Durch diesen Misserfolg keineswegs entmuthigt, nahm Verdi seine Zuflucht zum Professor Lavigna, der an der Scala die bescheidene Function eines Lehrers der Becken versah. Die Methode des Lavigna bestand darin, seine Schüler Stücke componiren zu lassen, welche er sodann corrigirte. Diese sehr einfache Methode war übrigens doch nicht übel, wie man aus dem Ergebnisse schliessen kann.

Die Chronik fügt bei, dass Verdi, nachdem er auf solche Art mehrere Jahre gearbeitet hatte, seinen Nabuco dem Director der Scala vorlegte und sein alter Freund, der Rechtsgelehrte, ihm wieder beistand, indem er eine bedeutende Summe als Caution erlegte, was den Impresario zur Annahme des Werkes bestimmte. Nabuco reussirte über alles Erwarten und begründete Verdi's Reputation, der an dem Abende der ersten Vorstellung zwanzig Mal gerufen wurde. Während der glückliche Componist für die enthusiastischen Bravos dem Publikum durch seine Verbeugungen möglichst dankte, suchten seine feuchten Augen im Hintergrunde einer Loge den alten Müller von Busseto, dessen väterliches Herz in Gegenwart einer solchen Ovation tief erschüttert sein mochte.

Durch die Erwähnung der musikalischen Festlichkeiten,

*) Die Italiener, diese Dilettanten par excellence, frequentiren das Theater eben so sehr aus Gewohnheit, als aus Geschmack daran. Während des Verlaufes der Vorstellung macht man sich in den Logen gegenseitig Besuche, sehr oft ohne auch nur im geringsten auf die Vorstellung zu achten. Nur bei besonderen Veranlassungen und wenn eins der Hauptstücke an die Reihe kommt, schweigt man, um zuzuhören.

welche in dem grossen Theater zu Mailand seit seiner Gründung auf einander folgten, haben wir in grossen Zügen die Geschichte der lyrischen Kunst skizzirt; allein die Scala besitzt auch noch andere prunkvolle Erinnerungen, die nichts mit der Kunst gemein haben. Wer könnte alle die officiellen Feste aufzählen, welche dort zu Ehren von Ereignissen, von Souveränen und von Regierungen jeder Art seit dem Beginne des Jahrhunderts gegeben worden sind: Feste der cisalpinischen Republik, Feste für die österreichisch-russischen Siege, Feste für den Luneviller Frieden; Galla-Vorstellungen mit Beleuchtung »à giorno« für den Prinzen Eugen Beauharnais und seine bayerische Braut, für Napoleon I., zur Rückkehr der nationalen Armee etc.? Etwas später kamen die »auf Befehl« der österreichischen Erzherzoge abgehaltenen Repräsentationen, bis zu dem Tage, an welchem das mailändische Volk in derselben Loge Napoleon III. und seinen »hochherzigen Alliirten«, den König von Sardinien, am Abend nach dem Siege von Magenta erscheinen sah; noch später im Monat October 1870 die festliche Feier jener grossen Lockspeise, welche man die »Einheit Italiens« nannte.

Zuletzt und zwar in jüngster Zeit hat noch ein anderer Kaiser die Alpen überschritten, um sein vom Alter gebeugtes Silberhaupt vor den frei . . . . und undankbar gewordenen Italienern zu verneigen. Welch sonderbare Umkehr der Ereignisse! Hätte man wohl je ahnen können, dass die Mailänder, die früher so grossen Abscheu gegen die »Tedeschi« zu erkennen gegeben hatten, sich wie Ein Mann erheben würden, um den neuen deutschen Kaiser zu begrüssen?

Allein das berührt die Politik. Wir wollen uns nicht auf diesen schlüpfrigen Boden begeben, es würde uns zu weit von unserm Ausgangspunkte ablenken. Das was der Stoff so vieler Misshelligkeiten ist, soll nicht die heiteren Erinnerungen stören, die wir durch unseren Besuch im Tempel der Harmonie erweckt haben. *L. v. St.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Orientalische Phantasie für Violine mit Begleitung von zwei Violinen, Bratsche, Violoncell und Contrabass oder Pianoforte componirt von **G. Rauchenecker.** Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Principalstimme M. 1. 50. Pianoforte M. 3. Streichquintett M. 3.

Vor uns liegt ein vor Kurzem erschienenes neues Werk des durch sein (von den Florentinern vielfach gespieltes) Streich-Quartett in weiteren musikalischen Kreisen vortheilhaft bekannt gewordenen Componisten G. Rauchenecker. Die Besprechung des vorliegenden Werkes scheint uns eine passende Gelegenheit zu sein, auf das compositorische Talent Rauchenecker's aufmerksam zu machen und in allgemeinen Zügen das Charakteristische der Schaffensweise dieses Künstlers darzustellen.

Wie kein Tondichter der Gegenwart dem Einfluss der sogenannten neudeutschen Schule sich vollständig entziehen kann, wenn er Fühlung mit dem gegenwärtigen Musikleben behalten will, so sehen wir Rauchenecker als Componist auf neuerem Boden stehen, ohne dass er deshalb die alten Errungenschaften ohne Weiteres über Bord geworfen hätte. Auf neuerem Boden steht er, indem er hauptsächlich in harmonischer Beziehung einen grossen Reichthum entfaltet und mit Freiheit über denselben schaltet, indem er neue Harmonieverbindungen verwendet und solche aufsucht; die Formen jedoch, in die Rauchenecker seinen Toninhalt giesst, zeigen ihn im Ganzen wieder der alten Schule folgend. Die Kenntnissnahme der von Rauchenecker bis jetzt im Druck erschienenen Werke: Charakteristische Tonbilder für Violine und Clavier (München, Aibl — 6 Hefte), Streich-Quartett in C-moll (Leipzig, Breitkopf und Härtel) und die zu besprechende Orientalische Phantasie — erweckt das wohlthuende Gefühl, dass die Gedanken, die Rauchenecker verwerthet, stets charaktervoll sind, dass ihnen ein innerer Werth eigen ist und dass sie zum Theil auch originell genannt werden dürfen. Im Ganzen kann man der Muse Rauchenecker's keine hervorstechende Originalität zuschreiben, trotz einzelner eigenthümlicher Züge; aber ebensowenig lehnt sich jene an irgend einen hervorragenden Meister in merklicher Weise an, wenngleich Einflüsse R. Wagner's (namentlich in harmonischer Beziehung) unverkennbar sind. Rauchenecker ist eine jener Künstlernaturen, die, ohne gerade ausgeprägte Eigenartigkeit zu besitzen, doch über einen so reichen Born frischer, gesunder Gedanken verfügen, dass sie, aus diesem schöpfend, mit feinem Sinn und trefflichem Können werthvolle Werke schaffen. Eine ähnliche Natur war H. Götz.

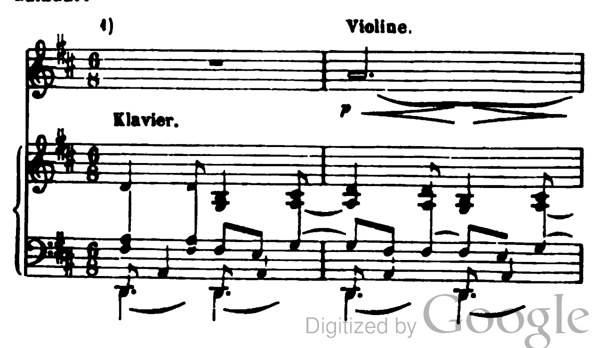
Die Empfindungssphäre, aus der heraus Rauchenecker seine Werke schreibt, ist keine engumrahmte: es steht diesem der Schatz zarter, inniger Empfindungen ebenso zu Gebote, wie er männliche Kraft und Entschlossenheit ganz und voll zum Ausdruck bringen kann. Trotz dieser Universalität überwiegt in Rauchenecker's Tondichtungen das lyrische Element, das Anmuthvolle, Liebliche und Innige. Der Wohllaut, welcher jenen eigen ist, trotz der oft seltenen Harmonieverbindungen, mag wohl auf das Vorwalten der beregten Seite in Rauchenecker's Gefühlswelt zurückzuführen sein. Auch möchte hierin und wohl noch in dem grossen Melodiereichthum, der Rauchenecker's Werke auszeichnet, der Grund zu finden sein, dass diese vom grösseren Publikum gleich anfangs sympathisch aufgenommen werden.
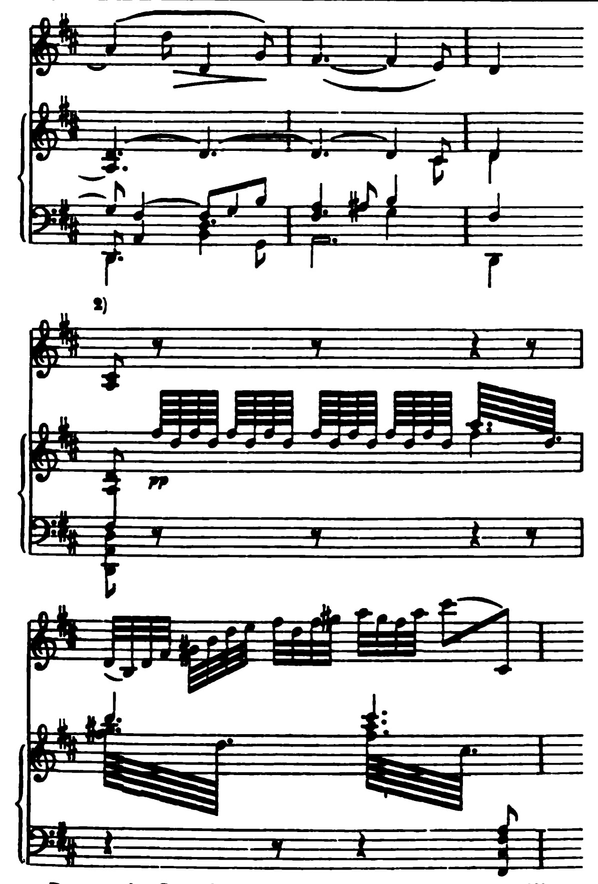
Nach der technischen Seite zeigen Rauchenecker's Werke den in jeder Disciplin der Compositionslehre wohlgeübten und erfahrenen Autor. In seinen Instrumentalwerken waltet die freie Polyphonie vor, auf Grund deren er den gegebenen Themen und Motiven meist eine sehr interessante abwechslungsreiche Gestaltung zu geben weiss.

Doch wende ich mich nun meiner eigentlichen Aufgabe, der Besprechung der »Orientalischen Phantasie« zu.
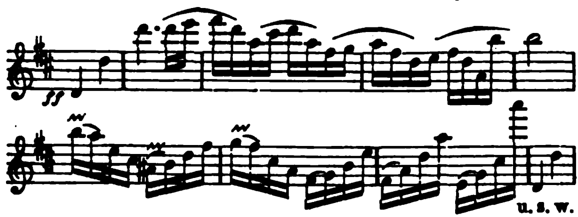
Dieses Werk dürfte den Geigern von Fach sehr willkommen sein, da es auf Grund eines werthvollen Inhaltes Gelegenheit zur Entfaltung der Virtuosität bietet und doch ohne Orchester, das nicht allerorts zu haben ist, ausgeführt werden kann. Der Begleitungspart ist sowohl für Clavier, als auch für Streichquintett gesetzt; die Vorzüge des letzteren Klangkörpers werden selbstverständlich den Solisten veranlassen, dessen Unterstützung zu wählen, wo dies sonst möglich ist.

Das Werk gliedert sich in zwei Hauptsätze, in einen langsamen und einen schnellen, wovon der letzte selbst wieder mehrere Theile mit Tempoabstufungen umfasst. Der erste Hauptsatz (*Andante con espressione*) bildet ein in sich abgeschlossenes und wohl abgerundetes Tonstück, über das eine milde, verklärte, ruhige, feierliche Stimmung ausgegossen ist und das sich im Wesentlichen auf folgenden zwei Motiven aufbaut:
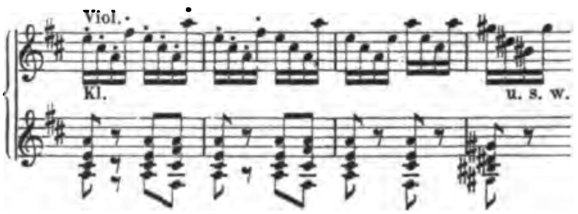




Der zweite Satz der Phantasie beginnt mit einem *Allegro con fuoco* und zwar zunächst mit einem Vorspiel des Claviers (oder Streichquintetts), welches in B-dur anhebt, sich dann aber bald nach D-dur, der Grundtonart auch des zweiten Satzes, wendet. Die Violine intonirt nun das Hauptthema:



das nach 22 Takten mit glänzenden Trillern auf der Dominante schliesst und dem dann nach einem zweitaktigen Interludium des Begleitungspartes ein Seitenthema in der Grundtonart folgt:

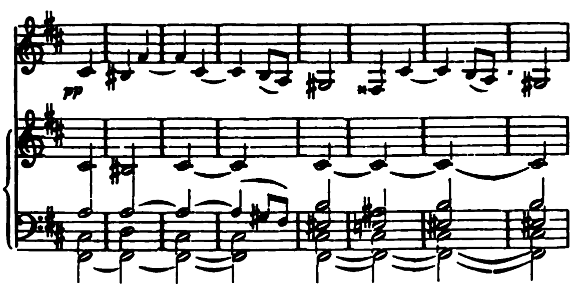


das durch die ihm innewohnende Heiterkeit einen sehr wirksamen Contrast bildet zu der resoluten Haltung des Hauptthemas. Das Seitenthema erfährt nach 16 Takten einen Halbschluss, wird dann in motivischer Weise und mit wachsender Steigerung fortgesetzt, wobei nach der Ausgangstonart (D-dur) F-dur, A-moll, C-dur, E-moll und sodann E-dur berührt werden, in welch letzterer Tonart ein Schluss und ein Ruhepunkt nach der erregten Bewegung eintritt. Nach einem viertaktigen Zwischenspiel, in welchem Violine und Begleitung sich abwechselungsweise mit dem Motiv aus dem Seitenthema in reizender Weise beschäftigen, nebstdem in der Unterstimme der Begleitung die vorige Bewegung in langsam tremolirender Weise fortgeführt wird, intonirt die Violine zum zweiten Mal das Seitenthema, diesmal aber in der Tonart der Dominante und nicht wieder eine Halb-, sondern eine Nebencadenz mit dem Dreiklang der vierten Stufe von A-dur bildend (wenn man diese Cadenz nicht als eine Schlusscadenz betrachten will, als was sie aber die ganze Umgebung nicht erscheinen lässt). Nun folgen acht Takte mit ganz ruhiger Bewegung und *pp*; sie gleichen den letzten leisen Wellenlinien des Wassers nach vorheriger Aufregung. Doch kein eigentlicher Schluss kommt, der Dominantseptimenaccord auf *E* vermittelt vielmehr das jetzt eintretende *più presto*:
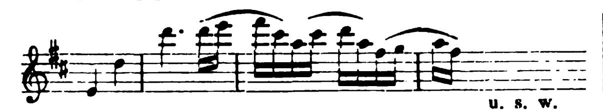


Dieses *più presto* ist eine Art *perpetuum mobile,* das für den Geiger eine harte Nuss ist, aber wenn es fein ausgeführt wird, von elektrisirender Wirkung ist. Nachdem die Violine die gleichmässige Bewegung in gestossenen Sechszehntel-Noten aufgiebt, ergreift die Begleitung die letztere, während die Solostimme mit Tremolos und glänzenden Arpeggien belebend hinzukommt. Der ganze Theil — eine überaus wirkungsvolle Steigerung des vorherigen *Allegro con fuoco* — bewegt sich im Ganzen und Grossen in A-dur; nur eine vorübergehende Modulation nach Fis-moll tritt zu wiederholten Malen auf.
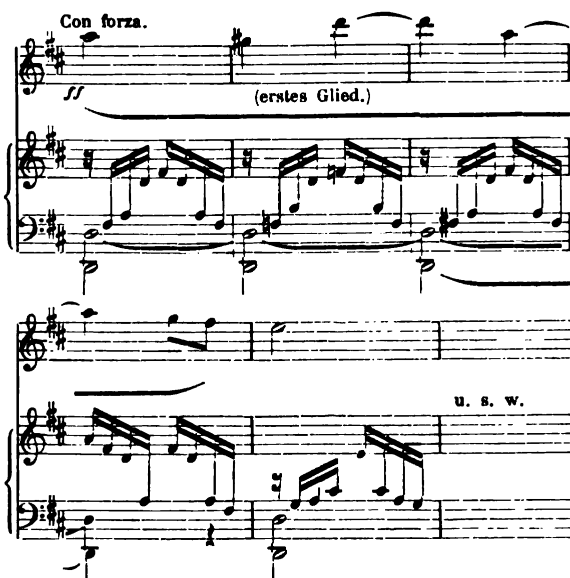
Die grosse Erregung ist vorüber, Beruhigung tritt ein, in einem langsameren Satz, *meno mosso* überschrieben, kommt eine etwas elegische, aber doch trostvolle Stimmung zum Ausdruck. In der Begleitung wie in der Solostimme herrscht langsame Bewegung, es ist, als ob die Nacht auf die Erde herniedergesunken. Nach einem 11taktigen Präludium setzt die Violine ein:



Die vorstehenden acht Takte bilden die Quintessenz der Stimmung und des Inhaltes des ganzen Satzes. Fis-moll ist die herrschende Tonart; in ihrem Dienst steht Cis-moll; wo dieses auftritt, hebt der zweite Theil des Satzes an, in welchem auch die Begleitung motivisch eingreift, während die Principalstimme bei diesem Eingreifen in regere (Sechszehntel-) Bewegung kommt. Fis-moll beschliesst diesen Satz, doch ist der Moment des Abschlusses zugleich der Anfang einer Ueberleitung in das bekannte *Allegro con fuoco:*



Wie das Haupt-, so wird auch das Seitenthema des *Allegro con fuoco* wiederholt, nur modulirt das letztere dieses Mal nicht nach A-dur, sondern verbleibt in D-dur, und eine neue Periode von 23 Takten, in welcher sich die Violine in edlem Pathos ergeht, wird von der Repetition des *più presto* in der Haupttonart des Stückes eingeschaltet. Von dieser Periode setze ich das erste Glied, aus welchem sich das Uebrige entwickelt, hierher:



Das nun folgende *più presto* ist der Sache nach bis auf wenige Takte vor dem Schluss des Violinsolos die Wiederholung des früheren Satzes gleichen Tempos; in den vier letzten Takten breitet sich der verminderte Septimen-Accord auf *gis* aus, der zuletzt, geschlossen von der Begleitung *ff* ausgehalten, Wichtiges verkündet. Mit *gis* anhebend, ergiesst die Solostimme in einer glänzenden Cadenz eine wahre Fluth von Tönen: hier ist der Höhepunkt der Composition, der Gipfelpunkt der Steigerung. Durchweg zweistimmig und die untere Stimme in tremolirender Bewegung gehalten, bietet diese Cadenz eine Fülle von Schwierigkeiten, giebt aber auch dem Solisten Gelegenheit, seine Technik in glänzendes Licht zu stellen. Breite Accorde auf Grund der Dominante (*a*) mit dem ausgehaltenen Dominantseptimenaccord bilden das Ende der Cadenz und führen zu dem ganz kurzen Schlusssatz (*Presto animato*), in welchem das Seitenthema des *Allegro con fuoco*



noch einmal kurz mit der grössten Lebhaftigkeit erklingt. Die tonale Haltung dieses Themas macht es vorzüglich zum Abschluss geeignet, und in der That schafft der Componist in 13 Takten einen gesättigten, vollgenügenden Schlusssatz.

Die »Orientalische Phantasie« (deren Titel hier auf nichts specifisch Orientalisches deutet und daher wohl nur gewählt ist als Ausdruck eines glühenden Empfindungslebens) ist unzweifelhaft eine wirkliche Bereicherung der Concertmusik für die Violine und namentlich der Gattung, die kein volles Orchester zur Begleitung beansprucht. Das Werk ist ebenso edel als effectvoll gehalten, ja um genauer zu sprechen, der Effect ist niemals ein gesuchter, er tritt stets in Verbindung werthvoller Gedanken auf.

So sei denn allen mit einer soliden Technik ausgerüsteten Violinspielern die Orientalische Phantasie aufs Beste empfohlen.

A. Glück.

Brief aus Stuttgart.

Stuttgart, 24. Februar. Vorigen Donnerstag hatten wir das lange zuvor angezeigte Nilsson-Concert. Die in den wiederholten Ankündigungen genannten ungewöhnlich hohen Preise schienen als Reclame gewirkt zu haben; man schloss daraus auf ein Phänomen, auf ein Unicum, und in dem grossen, gedrängt vollen Saale des Königsbaus erblickte man neben dem gewohnten Concertpublikum auch Leute, die gern zeigen, dass sie sich's etwas kosten lassen können. Komisch, doch charakteristisch war's, am Schlusse die Unterhaltung einiger solcher Herren zu belauschen; sie verliessen den Saal unbefriedigt, nicht weil sie die Kunst der Sängerin unterschätzten, sondern weil sie meinten, »für 8 M. hätte man sollen mehr von ihr hören«. Allerdings war Frau Nilsson etwas sparsam mit ihren Gaben. Sie trat viermal auf, aber unter den gewählten Stücken war keines von grösserem Umfang; hätten jene rechnenden Herren jedesmal die Uhr gezogen, sie würden als Gesammtsumme der Zeit kaum zwanzig Minuten herausgebracht haben. Zum Vortrag kamen eine Arie aus Verdi's Traviata (»*Ah fors' è lui*« etc.), die Schmuck-Arie aus Gounod's Gretchen, eine Serenade (mit Violoncellbegleitung) von Braga, und zwei schwedische Lieder.

Die Nilsson ist unbestreitbar unter den heutigen Sängerinnen eine bedeutende Erscheinung und von weit gründlicherer Schule als man in Deutschland zu finden pflegt. Ihre Stimme hat — bald hätte ich gesagt »zum Glück« — nicht jene Kraft, welche so leicht zum »Loslegen« verführt; sie ist mehr auf das Zierliche gewiesen, wohllautend, und könnte uns durchaus anmuthen, wenn nicht die tieferen Töne, stark oder halbstark gebraucht, dem Klange nahe kämen, für welchen die Berliner den Namen »Gassenjungenregister« erfunden hatten; der Ausdruck ist jetzt vergessen, weil deutsche Sängerinnen die betreffende Sorte von Affectation nicht mehr schön finden. Doch bekamen wir jene Klänge nur in dem zweiten schwedischen Liede zu hören. Einige hohe Töne waren nicht ganz rein intonirt. Von grosser Schönheit und Glätte sind die Scalenläufe der Schwedin; kleinere Fiorituren, *piano* ausgeführt, gelangen ihr vortrefflich; eine kräftige, voluminöse Coloratur, wie sie früher als Probe des Kunstgesangs verlangt wurde, kam nicht vor, oft dagegen ein langgehaltener Triller, der von seltener Ausdauer des Athems zeugte. Auf Tönen mittlerer Höhe war der Triller voll und schön, weit weniger auf höheren Tönen. Ein wiederholtes *sforzando* und *diminuendo* des Trillers nahm sich gut aus; als aber ein andermal der Triller von leisem *piano* plötzlich in anhaltendes *forte* übersprang, konnte man dies nicht für besonders geschmackvoll halten. — Nach den Virtuosenleistungen in den beiden Opernarien war es fast überraschend, dass mit der Serenade ein einfaches, kunstloses Stück folgte, welches auch einfach und mit entsprechender Empfindung gesungen wurde. Bei den schwedischen Liedern durfte man nicht an Jenny Lind und ihre wirklich nationalen Melodien zurückzudenken. Diesmal war das erste Lied eben ein »in Schweden componirtes« Lied; dem andern schien eine Volksweise zu Grunde zu liegen, die man kunstmässig zugestutzt hatte.

Eigentlich müsste man die Künstlerin auf der Bühne hören und sehen, am besten vielleicht in einer komischen Oper.

Schon ihre äussere Erscheinung hatte etwas Theatralisches in Haarbau und Kleidung, mit blitzendem Diamanten-Collier und Orden an der Brust. Wie wenig sie im Concertsaal die Schauspielerin vergessen konnte, zeigte ihr lebhaftes Gesticuliren, das Fächerspiel, das Auf- und Abwandeln während des Gesangs, das Stehenbleiben in einer Halb- oder Viertelswendung. Die Gounod'sche Arie war eine förmliche Scene, bei welcher der eigene Schmuck in bewunderndem Entzücken durch die Hand lief, und der Fächer den Spiegel vertreten musste. Musikalisch gewann die Arie durch den eigenthümlichen Vortrag mit mehrfachem Tempowechsel; so konnte sie wirklich gefallen, während sie bei der gewöhnlichen Ausführung eine der schwächsten Partien in der Oper bildet. Auch die dramatische Wiedergabe nahm man ohne befremdendes Gefühl hin. Was aber im zweiten schwedischen Lied das Agiren bedeuten sollte, war bei Unkenntniss des Textes nicht zu verstehen; namentlich blieb dunkel die Veranlassung zu der schliesslich dem Publikum zugeworfenen Kusshand. Der Kuss war mehr ein »Schmatz« zu nennen, da er, wie man mir sagte, noch im entferntesten Theil des Saales vernommen wurde. Die Sängerin liess sich zu einer Wiederholung des Liedes bewegen, und nochmals schallte die Kusshand mit ungeschwächter Energie durch den Raum. Schon bei einigen früheren Momenten hätte den Zuhörer, wenn der Gesang weniger kunstvoll gewesen wäre, die Erinnerung an eine Chansonettensängerin beschleichen können; nach der Kusshand war ein solcher Gedanke kaum mehr abzuweisen. Kokketterie kann liebenswürdig werden durch einen Anflug von Naivetät, der aber hier gänzlich fehlte.

Unterstützt wurde Frau Nilsson durch den Pianisten W. Krüger und den Violoncellisten Cossmann. Beide vereinigten sich zu einer Sonate von Rubinstein (Op. 18), welche das Concert eröffnete. Zwischen den Gesängen trug Herr Krüger mit gewohnter Virtuosität zwei eigene Compositionen und das Chopin'sche Scherzo in B-moll vor, Herr Cossmann seine bekannte Tarantella und ein transcribirtes Notturno von Chopin. Ehrende Erwähnung verdient auch die feine Clavierbegleitung zu den Gesangsnummern durch Herrn Winternitz.

Eine stumme Coda von lächerlicher Wirkung erhielt das Concert durch das unvermuthete Verschwinden des Hrn. Cossmann. Seine Tarantella stand auf dem Programm als letzte Nummer; er spielte sie aber schon als Anhang zu dem Notturno nach dem erstmaligen Auftreten der Nilsson, muthmaasslich weil dieser die Ruhezeit zwischen ihren beiden Arien zu kurz war, und man konnte sich fragen, warum der Künstler nicht ein anderes Füllstück aus der reichen Vorrathskammer seines Gedächtnisses gewählt habe. Als nun die Sängerin sich mit dem besagten Knalleffect zurückgezogen hatte, wartete das Publikum auf die Schlussnummer, erst geduldig, dann durch Applaus das zögernde Violoncello mahnend, und das Beharren auf den Sitzen nahm nach und nach einen demonstrativen Charakter an. Es half nichts; wahrscheinlich war der Violoncellkasten sammt seinem Besitzer gar nicht mehr im Hause. Auch wer die Tarantella erkannt hatte, fühlte sich von einer Rücksichtslosigkeit betroffen; man konnte allerlei Hypothesen hören: Herr Cossmann habe sich in seinem Künstlerbewusstsein verletzt gefunden durch das Weggehen einiger Familien unmittelbar nach dem letzten Ton der Nilsson, oder er sei ein scharfer Rechner, der nichts zufüge, nachdem die Anzahl der vereinbarten Stücke abgespielt worden. Ich denke von einem Künstler wie Cossmann zu hoch, um solchen Verdacht zu theilen; es wäre ja möglich, dass er zu beschleunigter Abreise veranlasst war. Immerhin beweist das Vorschieben der Tarantella, dass die Programmänderung schon vor Beginn des Concertes beschlossen war, und in einem Falle dieser Art ist es sonst hier Brauch, an den Eingangsthüren des Saales eine kurze Anzeige anzuschlagen. Vielleicht hat Herr Professor Cossmann vorausgesetzt, jeder Anwesende (obgleich es mehrere Tarantellen für Violoncell giebt) müsse seine Tarantella kennen und werde sich das Weitere schon selbst zurechtlegen.

Aus dem letzten Abonnementconcert (am 12. Februar) nenne ich als neu für Stuttgart die Symphonie (F-dur) von Hermann Goetz. Ich hatte zuvor von dem früh verstorbenen Componisten noch nichts gehört und muss gestehen, dass ich im Allgemeinen etwas misstrauisch bin, wenn ein junger Mann mit Opern und Symphonien anfängt. Aber die Symphonie machte einen recht günstigen Eindruck; es fehlt darin weder an Gedanken, noch an tüchtiger Verarbeitung derselben. Auch habe ich inzwischen erfahren, dass aus früherer Zeit verschiedene kleinere Compositionen für Kammermusik von Goetz existiren, welche meist noch Manuscript sind.

Berichte.

Leipzig.

Am 15. Februar veranstaltete Herr Kapellmeister Reinecke im Saale des Gewandhauses ein eigenes Concert, in welchem das Trio für Pianoforte, Violine und Horn, Op. 40 von Brahms, zwei Duette für Sopran und Baryton Op. 148 von Carl Reinecke, Andante und Variationen für zwei Pianoforte von Schumann und »Dornröschen«, Märchen-Dichtung von H. Carsten, für Sopran-, Alt- und Barytonsolo, weiblichen Chor, Pianoforte und Declamation, componirt von Carl Reinecke, zu Gehör gelangten, und in welchem als solistische Kräfte die Damen Alvsleben (Sopran), Hohenschild (Alt), Senger (Declamation), sowie die Herren P. Bulss (Baryton), Reinecke, Scharwenka (Pianoforte), Röntgen (Violine) und Gumbert (Waldhorn) mitwirkten.

Dienstag, den 19. Februar, ging das Concert des Akademischen Gesangvereins Arion vor sich. Ausser dem ersten Satze aus Lipinsky's Militärconcerte, gespielt von dem jungen talentvollen Geiger Herrn Marcello Rossi aus Dresden und drei Liedern von Robert Franz: a) Vom Berge, b) Ach, dass du kamst, c) Norwegische Frühlingsnacht, mit denen Herr W. Pielke vom hiesigen Stadttheater guten Succes erzielte, bestanden sämmtliche übrigen Nummern des Programmes in Männerchören: in fünf kürzeren Chorliedern und zwei grösseren Werken mit Orchester. Die Namen der ersteren waren: Morgenlied von Julius Rietz, »Es ist ein altes Lied« von Jul. Otto, Werner's Lied aus Welschland von Joh. Herbeck, Lied jung Werner's ebenfalls von Herbeck und »Margret am Thore« von H. T. Petschke, die der letzteren »Die Zigeuner« (Dichtung frei nach dem Russischen von Puschkin, mit gutem praktischen Verständniss für Musik eingerichtet von Müller von der Werra, componirt von Gustav Erlanger) und »Die Seeschlacht bei Lepanto« (Gedicht von Hermann Lingg, componirt von Joseph Sucher). Beide waren neu, desgleichen die letzteren drei der voranstehenden a capella-Lieder für Männerchor. Die Vorbereitung der Erlanger'schen Composition schien etwas übereilt vor sich gegangen zu sein, denn es klappte darin, namentlich in der ziemlich complicirten Orchesterbegleitung, so Manches nicht wie es sollte. Um so besser gingen die übrigen Sachen, von denen die Herbeck'schen Lieder den Vogel abschossen. Ueber die beiden grösseren Chorwerke waren die Meinungen getheilt. Beide Compositionen sind von musikalisch entschieden gut beanlagten Tonsetzern und der Eindruck, den beide Werke speciell auf uns machten, war daher durchaus ein mehr günstiger denn ungünstiger.

Donnerstag, den 21. Februar, fand das Concert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds unter Mitwirkung des Herrn Pablo de Sarasate und der Frau Sucher-Hasselbeck im Saale des hiesigen Gewandhauses statt. Das Programm nannte fast ausschliesslich neue Compositionen. Der vollständige Inhalt desselben lautete: Frühlings-Ouvertüre von Hermann Goetz (zum ersten Male), Arie aus der Oper »Der Widerspänstigen Zähmung« von Goetz, Concert für die Violine (Nr. 2) von Max Bruch (zum ersten Male), Siegfried-Idyll von R. Wagner (zum ersten Male), drei Lieder mit Pianoforte von Joseph Sucher: a) Liebesglück, b) Die blauen Räthsel, c) Trost; Introduction und Rondo capriccioso für die Violine von Saint-Saëns (zum ersten Male) und Ballet-Musik aus der Oper »Der Dämon« von A. Rubinstein (zum ersten Male). Wir können uns nur auf diese Angabe und die Bestätigung beschränken, dass dieser Inhalt auch unverändert und gut zur Ausführung gelangt ist, da der Redaction kein Billet zu diesem Concerte zuging.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 13. März 1878. **Nr. 11.** XIII. Jahrgang.

Generalbass- und Harmonielehren.

Kurze praktische Generalbass-, Harmonie- und Modulationslehre oder: vollständiger Lehrgang für den homophonen Vocalsatz (streng und frei) in 24 Uebungen von Otto Tiersch. Gegründet auf des Verfassers Harmoniesystem. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1876. 80 Seiten kl. 8.

Das Büchlein hat zwei Titel, die mit »oder« verbunden sind. Erblickten wir nun diese beiden Titel für sich, oder vielleicht durch »und« verbunden, so würden wir unbedenklich glauben, dass sie sich auf zwei verschiedene Abtheilungen eines Buches beziehen sollen. Denn bis dahin ist uns der Gedanke ein ganz unmöglicher gewesen, dass es Jemand einfallen könnte, eine kurze Generalbass- oder Harmonie- und Modulationslehre mit einem vollständigen Lehrgang für den sowohl strengen als freien homophonen Vocalsatz für eins und dasselbe zu halten. Aber Herr Tiersch bringt es zu Stande. Nur was er nicht zu Stande bringen wird, ist dies, Andere von der Richtigkeit seiner Annahme zu überzeugen. Diese beiden Dinge — Generalbasslehre und Satzlehre — sind so gänzlich verschieden, gehen in einem naturgemässen Unterrichte von so entgegen gesetzten Punkten aus, dass sie niemals in eine einzige Unterweisung zusammengefasst werden können. Nur als ein Product geistiger und musikalischer Begriffsverwirrung kann solches möglich sein. Hier soll nur der Vocalsatz, in strenger oder freier Gestalt, gelehrt werden; also der Instrumentalsatz nicht? Hat nur der Vocalsatz etwas mit dem Generalbass zu thun und ist dagegen der Instrumentalsatz in einem anderen Capitel der Musiklehre zu suchen? Da haben wir wieder die ganze Confusion und zugleich die kümmerlich beschränkten Gesichtspunkte, unter welchen unsere musikalischen Disciplinen betrachtet werden, eben von Denen, welche sich auf ihre Geistesfreiheit und auf ihre wissenschaftliche Vielseitigkeit gegenüber den engen Anschauungen der früheren Zeit so viel zu Gute thun. Nicht erst seit gestern sind wir der Ansicht, dass der Herr Verfasser vom Vocalsatz merkwürdig bescheidene Kenntnisse besitzt — bei der Anzeige seiner grösseren Schriften ist dieses hier früher in Beispielen dargethan, worauf wir verweisen. Sein Horizont ist in der Kunst ähnlich beschränkt, wie der mancher schreiblustigen Musiklehrer an Seminarien; gleich ihnen endet er sein Compendium mit dem Befehl: »Bearbeite Choralmelodien resp. Volkslieder in den verschiedenartigsten Stimmencombinationen zwei-, drei-, fünf-, sechs- und mehrstimmig«. (S. 80.) Möge der Herr Verfasser dieses doch zunächst selber ausführen und etwa fünf- und sechsstimmige Realien vorlegen, die sich neben den vorhandenen Sätzen dieses Faches sehen lassen können. Im Uebrigen sind »Choräle und Volkslieder«, künstlerisch gesprochen, Trivialitäten und ihre alles Maass überschreitende Herbeiziehung als Beispiele des Unterrichts hat wesentlich dazu beigetragen, unserem gegenwärtigen musikalischen Theoretisiren das dilettantische Ansehen zu verleihen, wodurch dasselbe gekennzeichnet ist. Haben wir es doch erleben müssen, dass Professoren physikalischer Wissenschaften als Reformer der Musiktheorie in Ruf gekommen sind, obwohl ihre Erfassung des praktischen Theiles der Kunst nicht über Choräle und Volkslieder hinausgeht. Nun das alles geht sicherlich vorüber, aber es trübt uns doch den Tag.

Wenn die Generalbass- oder Harmonielehre ihren vollen Nutzen haben soll, so muss sie sich in ganz festen Grenzen halten. Die Gefahr liegt hier sehr nahe, auszuschreiten, und dieselbe tritt ein, sobald man den Titel Harmonielehre in einem allgemeineren Sinne auffasst. Dies ist zu vermeiden; Harmonielehre darf niemals mehr besagen, als Generalbasslehre, hierin hat sie ihr Maass. Der Herr Verfasser ist der Ansicht, diese Begriffe (nebst der Modulationslehre, welche nicht hierher gehört) würden immer noch »so eng gefasst, dass man unter ihnen nichts weiter versteht, als die Kenntniss gewisser Intervallverbindungen und Accordformen und deren Bezeichnung in der Generalbassschrift, sowie die Belehrung darüber, wie man jene Zusammenklänge in einigen Fällen für die Darstellung durch Menschenstimmen zu verbinden hat.« Letzteres haben wir schon oben als ausser diesem Kreise liegend abgewiesen; es handelt sich bei diesem ganzen Unterrichte niemals um Tonsätze, sondern immer nur um Harmonisirungen gegebener Melodien zwecks Begleitung auf einem Tasteninstrumente, Orgel oder Clavier. Dies war der ursprüngliche Zweck und Sinn des Generalbasses, und seine Freiheit besteht für uns heute nicht darin, dass wir etwas Uebertriebenes in ihn hinein tragen, sondern darin, dass wir ihn in seiner Praxis wieder, wie früher, auf die ganze Kunst anwenden in allen ihren Formen und Ausdrucksweisen, nicht allein auf Choräle und Volkslieder. Was Herr Tiersch also zu »eng gefasst« findet, das eben ist das Gute daran; aber die im Unterricht der letzten hundert Jahre gebräuchlichsten Harmonielehren haben dieses keineswegs mit Einsicht bewahrt. Eben weil sie die alte freie Praxis nicht mehr hinreichend kannten und dadurch die Kunst sich ihnen verengt hatte, trugen die Herren Organisten in ihre Harmonie- oder Generalbasslehren alles hinein, was sie von der Musika zu lehren wussten. Zu »eng gefasst« war dieses allerdings, aber nicht in dem Sinne, welchen Herr Tiersch damit verbindet.

Er sagt nun, seine früheren Arbeiten bewiesen hinläng-

lich, dass er selber nur »ungern namentlich die beiden letzten Begriffe (Harmonie- und Modulationslehre) in diesem engen Sinne gelten lasse« — und wir erwarten auch garnichts anderes, da alles, was er über diesen Gegenstand bisher geschrieben hat, nur beweist, dass ihm der Grund jenes »engen Sinnes« noch in keiner Weise zum Verständniss gekommen ist. Alles was wir erwarten ist nur dieses, dass er nun bei der Stange bleibe und den ehrlichen Versuch mache, das, was er in grösseren Werken nach seiner Ansicht theoretisch wissenschaftlich begründet hat, auch in der alltäglichen Lehrpraxis zur Anwendung zu bringen. Diese Erwartung wird nicht erfüllt; der Herr Verfasser legt sich hier »eine ähnliche Beschränkung« auf, wie sie in den genannten Lehrbüchern in Folge engherziger Gesichtspunkte herrscht, und er thut dies lediglich aus Gründen der Rechnungsträgerei. Ihm fehlt der Muth, das in »seinem Harmoniesystem« theoretisch Entwickelte nun auch rücksichtslos in die Praxis, das heisst in eine rein praktische, für den Tagesgebrauch und seine allgemeinen Bedürfnisse eingerichtete Kunstlehre, zu übertragen. Ein solches Verfahren wird Herrn Tiersch wahrscheinlich als sehr klug und vorsichtig erscheinen, aber auf diese Weise ist noch niemals ein neues System in das Leben der Kunst eingeführt. Besitzt der Verfasser jenen Muth nicht, so brauchen diejenigen, welche an dem Bisherigen hängen, nicht bange zu sein, denn sein »neues System« wird ihnen nie etwas zu leide thun.

Aber »trotz jener Beschränkung« auf das, was er begrifflich für unzulänglich erklärt, hofft er »auch mit diesem Werkchen einen Beitrag zur Fortentwicklung der Musiktheorie geliefert zu haben«. Man höre nun, worin dieser »Beitrag« bestehen soll. Es heisst weiter wie folgt: »Der Fortschritt gegenüber allen ähnlichen Werken liegt besonders darin, dass hier bei einem so äusserst geringen Umfange so viel und mehr gegeben werden konnte, als man sonst in den meisten Generalbass-, Harmonie- und Modulationslehren findet, und dass dieses gleichwohl *in einer Weise geschieht, welche die Aneignung des Gebotenen garnicht einmal von dem Vorhandensein musikalischen Talents abhängig macht.*« Das »musikalische Talent«, soweit es sich bei dem theoretischen Unterrichte äussert, pflegt man nun bekanntlich darin zu suchen, dass der Schüler den nöthigen Verstand, Eifer und Fleiss zeigt, um das Vorgetragene und in Beispielen Eingeübte sich zu eigen machen zu können. Musikalisches Talent auf anderen Gebieten dieser Kunst, namentlich in einzelnen Zweigen der Praxis, garantirt noch keineswegs besondere Gaben für die Theorie; mancher gewandte Sänger oder Spieler erklärt ganz unbefangen, dass ihm theoretische Dinge, sofern sie über seinen Handwerksgebrauch hinausgehen, völlig unverständlich und herzlich langweilig sind. Sieht man genauer zu, so ist der Grund dieser Erscheinung meistens ein pädagogischer, gelegt in einer verkehrten Erziehung, welche den Zögling einseitig hat reifen lassen, ohne dass er gelernt hätte allgemein musikalisch zu arbeiten. Ist er nun in seiner Einseitigkeit schon irgend etwas geworden, so stellt sich damit eine wahre Arbeitsscheu ein in allen Dingen, deren directer Zweck nicht in aller Nähe mit Händen gegriffen werden kann. Die persönliche Einwirkung eines guten Lehrers vermag hier unter Umständen etwas, aber eine gedruckte Anleitung hat noch niemals einen solchen Verzogenen und durch Erfolg Verwöhnten zum Studium der Musiktheorie bekehrt. Und nun soll das gedruckte Heft sogar noch mehr leisten können, nämlich selbst Demjenigen die Aneignung des Lehrstoffes garantiren, der »nicht einmal musikalisches Talent« besitzt! Was musikalisches Talent in diesem Fache bedeutet, haben wir soeben auseinander gesetzt; dass auch der Verfasser ohne die Mithülfe desselben nicht auskommen kann, zeigen die Worte, welche er unmittelbar folgen lässt. »Einestheils« — fährt er fort — »hebt das vorliegende Werk die Wendungen des strengen Satzes, wie dieselben in dem sogenannten Palestrinastyle gebräuchlich sind, ganz entschieden aus allen überhaupt möglichen Wendungen hervor, anderntheils ist aber das Gebotene doch wieder so umfassend, dass auch die Freiheiten der späteren Meister des Vocalsatzes (Seb. Bach's) ihre Erklärung und Begründung finden; alle Definitionen und Regeln aber konnten in so bestimmter Fassung gegeben werden, dass zur Aneignung nur gesunder Menschenverstand neben Eifer und Fleiss erforderlich ist. Dass dieses möglich wurde, hängt lediglich von dem eingeschlagenen Wege ab.« Als Selbstlob kann man diesen Worten eine gewisse Classicität wohl nicht absprechen, aber im Uebrigen möchten sie die Prüfung weniger gut bestehen. Der Herr Verfasser will bei seinen Schülern mit »gesundem Menschenverstand nebst Eifer und Fleiss« auskommen — nun, andere Leute, andere Lehrer kommen auch damit aus. Dieses Trifolium — Verstand, Fleiss und Eifer — ist es eben, welches in seiner Vereinigung den Erfolg verbürgt. Das ist Talent. Was für eine Vorstellung macht Herr Tiersch sich denn eigentlich von dem »gesunden Menschenverstande«? Besagter Verstand, auf Musikunterricht angewendet, bedeutet doch wohl insofern m u s i k a l i s c h e n Verstand: ist damit also nicht Talent oder Befähigung für die Auffassung dieser bestimmten Sache gegeben? Kommt dann noch hinzu der warme Eifer, welcher dem Vortrage des Lehrers stetig folgt, und der treue Fleiss, welcher das Gelehrte durch Lösung der gestellten Aufgaben, also durch eigne Thätigkeit, sich aneignet, so ist damit in jeder Beziehung ein wahrer Musterschüler gegeben, der des Erfolges sicher sein kann. Etwas anderes, als diese drei Eigenschaften — Verstand, Eifer, Fleiss — haben auch die grössten Künstler nicht zu besitzen vermeint, und gewöhnlich haben sie sich bescheiden darauf beschränkt, einer derselben, nämlich dem Fleisse, alles allein zuzuschreiben.

Vielleicht ist Herr Tiersch noch recht weit entfernt dieses zu begreifen. Sachliche Klarheit und Bescheidenheit, sowie andererseits Confusion und Renommisterei gehen zusammen. Der Herr Verfasser benutzt auch den noch übrigen Theil seiner Vorrede, um die Vorzüglichkeit seines Buches auszumalen. Er stipulirt einen Gegensatz von »Contrapunktisten« und »Harmonisten«, der nur durch Verirrung oder Beschränktheit Einzelner entstanden, also eine Angelegenheit ist, mit welcher ein Elementarlehrer nichts zu schaffen hat — diesen Gegensatz benutzt er, um seine »eminente Vereinfachung« der streitigen Angelegenheit in's rechte Licht zu stellen, eine Vereinfachung die so gross sein soll, dass die Sache, wie gesagt, selbst ohne musikalisches Talent, also ohne die Gabe sachlichen Verständnisses, verstanden werden kann. »Wie belebend eine solche Vereinfachung besonders auf den Unterricht einzuwirken vermag, das habe ich zu meiner grossen Freude sehr oft beobachten können; dagegen sind mir aber auch bei meiner Lehrthätigkeit die Mängel der alten Lehre oft grell genug entgegen getreten, und ich nehme keinen Anstand, dies hiermit öffentlich auszusprechen.« Es steht ihm ja frei, auf diese Weise seine Methode und namentlich die der »Grellianer« gegen einander abzuschätzen, nur wird es uns hoffentlich auch freistehen, dass wir über diese eigenthümliche Art von »Anstand« unsere besonderen Gedanken haben. »Die grosse Mehrzahl solcher Schüler« — fährt er fort — »welche bei anderen Lehrern (oft schon Jahre lang) Unterricht genossen hatten, stand den einfachsten Aufgaben, selbständig einige Harmonien zu verbinden, völlig rathlos gegenüber. Und doch bewiesen diese Schüler, obwohl sie nur mit gleichbegabten Anfängern gleichen Schritt hielten, durch ihre späteren Leistungen oft, dass sie nicht ganz talentlos waren, und man ihnen auch keinen Mangel an Eifer und Fleiss vorwerfen durfte; denn schon nach Jahresfrist erwarben sich viele von ihnen — bei wöchentlich nur einstündigem Unterrichte — neben der Bekanntschaft mit Dingen

(Akustik, Kanonik, Rhythmik, Formenlehre u. s. f.), die von den meisten Lehrern der Musiktheorie kaum berührt werden, auch eine recht erfreuliche Fertigkeit im Entwerfen von kleinen Tonsätzen und in selbständiger Harmonisirung von Chorälen und Volksgesängen. Hierfür ist die Erklärung nicht in den verschiedenen Graden von Lehrgeschick zu suchen, sondern lediglich in der Verschiedenheit der eingeschlagenen Wege.« (Vorwort S. VI.) Es muss in Berlin, dem eigentlichen Brotfelde des Herrn Verfassers, wohl ein recht kümmerlicher Boden sein für musiktheoretischen Unterricht, wenn derartige Anpreisungen nöthig sind. Soll nicht das Lehrgeschick, sondern die Methode, also das blosse Recept, solche Wunder thun, so erinnert uns dies an einen bekannten Altmeister, welcher rief: Kommt nur heran, Leute, ich bin der berühmte Doctor Eisenbart.

Aber nicht Jeder möchte an solchen geräuschvoll angekündigten Recepten und Methoden Geschmack finden. Diejenigen, welche eine einfache Sache auch einfach behandelt zu sehen wünschen, bildeten bisher immer die Mehrzahl und werden es hoffentlich auch in der Zukunft thun. Für diese giebt es auf allen Bildungsstufen theoretische Literatur in Hülle und Fülle. Vieles davon ist brauchbar, Weniges vollkommen; aber eins ergänzt das andere, und was davon nicht geradezu nöthig war, ist doch auch wieder nicht ganz überflüssig, sobald es nur nicht mehr sein will als es sein kann und nicht einen Vertilgungskrieg gegen die Collegen unternimmt. Für die Elemente der Musiktheorie ist ein solches Buch die

Kurzgefasste Harmonielehre von **Julius André**. Verlag von Joh. André in Offenbach. 71 Seiten gr. 8. (1874?).

Das Büchlein ist, wie der ausführlichere Titel besagt, »zunächst für Musikfreunde und Solche, welche mit der Musik überhaupt sich beschäftigen und darüber sich belehren wollen«, bestimmt und für dieselben auch zum Selbstunterricht sehr gut geeignet. Der Verfasser will nicht die existirenden guten Lehrbücher verdrängen, sondern nur in seinen bescheidenen Grenzen dazu beitragen, den Geschmack des Musikfreundes oder des Lernenden zu veredeln, seinen Genuss zu erhöhen durch eine verständigere Einsicht in die Art der Tonverbindungen u. dergl. Solche Zwecke können bei fleissiger Benutzung dieser Anweisung auch sicherlich erreicht werden. Dieselbe hätte aber nicht »Harmonielehre«, sondern »Musiklehre« betitelt werden sollen, um das anzugeben, was sie wirklich enthält, und um den Begriff der »Harmonielehre« nicht über seine natürlichen Grenzen auszudehnen. Von musikalischen Formen sind einige zu weitläuftig, andere zu kurz oder garnicht vorgeführt. Aber Ueberflüssiges wie Akustik u. dergl. ist zum Glück vermieden.

Auch das bekannte Lehrbuch von Anton André liegt in neuer Bearbeitung vor, über welche wir nun (in der nächsten Nummer) berichten wollen.

Opern- und Concert-Aufführungen in Paris gegen Ende des Jahres 1877.

Théâtre-Italien: Zilia, lyrisches Drama in vier Acten, von Th. Solera, Musik von Gaspar Villate. — Debut der Mlle. Nordi in Rigoletto. — Théâtre de l'Opéra: Wiederholung der Afrikanerin: Mlle. Krauss, Herr Lasalle, Herr Salomon. — Théâtre-Lyrique: Gilles de Bretagne, Oper in vier Acten und fünf Tableaux; von Amélie Perronnet, Musik von Herrn Kowalski. — Concerte des Chatelet: Faust's Verdammniss, Mlle. Vergin, Herr Talazac, Herr Lauwers. — Concerts populaires: Violoncell-Concert des Herrn E. Lalo. — Jahressitzung zur Anhörung der römischen Preise: Symphonie des Herrn Wormser; variirtes Lied für Saiten-Instrumente und Psalm CXIII. für Soli, Chor und Orchester, von Herrn Salvayre. Die Geburt Christi, von Herrn H. Maréchal; Aufführung von Samson und Dalila, biblische Oper von Herrn Saint-Saëns, in Weimar. — Tod der Mlle. Blanche Baretti.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Die Thatsache an sich: auf der Bühne des Théâtre-Italien ein Werk von grossen Dimensionen, mit einem neuen Namen unterzeichnet, aufzuführen — mit einem völlig unbekannten Namen an der Spitze — ist eine der löblichsten Unternehmungen, wozu man vor Allem Herrn Escudier beglückwünschen muss. Nachdem wir dies gethan, bedauern wir mit dem Director des Théâtre-Italien, dass das fragliche Werk kein Meisterwerk ist.

Man hatte uns gesagt, und wir haben es selbst wieder erzählt, dass der Autor der Zilia, ein ganz junger Maestro, seine Partitur in der Havannah geschrieben habe, fern von jedem guten oder schlimmen Einfluss, nur der Stimme seines Temperaments und seiner Phantasie folgend. Wir erwarteten deshalb ein persönliches originelles Werk, ein Werk *sui generis*. Aber traue man nur den »Erzählern«! Zilia ist ganz einfach das Werk eines sehr unerfahrenen jungen Musikers, der ein wenig in Frankreich studirt, viel in Italien gehört und sich gemerkt, und von Zeit zu Zeit auf das gelauscht hat, was von der anderen Seite des Rheins zu uns kommt und gekommen ist; eines Musikers, dem man im Uebrigen gerechter Weise gewisse Eigenschaften, gewisse Fähigkeiten zugestehen muss, der aber weit mehr Temperament als Imagination besitzt. Deshalb braucht man jedoch an der Zukunft des Herrn Gaspar Villate nicht zu verzweifeln. Der Autor der Zilia ist nicht älter als 26 Jahre.

»Auf Cuba, jenem Eiland, sah er das Licht des Tages.«

Schliessen wir hiermit unsere biographischen Notizen und gehen wir an die Analyse des Libretto.

Die Handlung spielt theils in Venedig, theils in Segna bei den Uskoken*), die, wie man weiss, famose Banditen waren.

Zilia, die Tochter Orscolo's, des Oberhauptes des Rathes der Zehn, liebt insgeheim den jungen Feldherrn, der die Heere der erlauchten Republik commandirt. Sie hat zur Nebenbuhlerin eine gewisse Marcella, eine Patrizierin und Courtisane, die um so mehr zu fürchten ist, als Gallieno (dies der Name des jungen Feldherrn) sie nicht liebt. Auf der einen Seite also reine Liebe, auf der anderen Leidenschaft, eine schreckliche Leidenschaft, die sich über jedes Hinderniss wegsetzt. Diese Rivalität und diesen Antagonismus hat man auf der Bühne schon gesehen und wird man noch öfters sehen, aus dem einfachen Grunde, weil das Theater von den menschlichen Empfindungen lebt und es nichts Menschlicheres als die Rache und die Liebe giebt. Und während nun Zilia eine Schärpe stickt, um sie dem Feldherrn feierlich zu überreichen, zettelt Marcella eine Kabale an, um ihn zu verderben.

Der grosse Rath ist in dem Saale des Dogenpalastes versammelt, in welchem sich die Bildnisse der Dogen befinden, dessen Plafond aber unglücklicher Weise immer noch nicht fertig ist, als Trompetengeschmetter die Ankunft des Feldherrn Gallieno meldet, der von seinem Gefolge begleitet ist. Die Evolutionen dieses Gefolges vor der Estrade, auf welcher der Doge Marco Antonio Trevisani und die Mitglieder des grossen Rathes Platz genommen haben, zeigen, wie man es anstellen muss, um mittels einer Handvoll Soldaten die Idee eines grossen Aufmarsches zu geben. Auf der Bühne befindet sich eine in

*) Uskoken, dalmatinische Piraten.

Gelb gekleidete Militär-Musikbande, deren Blechfanfaren das Orchester verstärken und den Pomp der Ceremonie erhöhen.

Nachdem das Haupt der Zehn dem Gallieno die Frage vorgelegt hat, ob er dem Senat irgend einen Wunsch vorzutragen habe, erwidert der heldenmüthige General: »Einen einzigen! Ich bewundere in diesem Saale die Bildnisse der erlauchten Dogen, die unser Vaterland gross gemacht haben. Doch ach, warum haftet der Blick immer auf jenem schwarzen Tuche, das mit ewiger Schande den Ruhm der Falieri bedeckt? Ist es gerecht, dass das Verbrechen eines einzelnen auf allen laste? Jene verhängnissvollen, schmählichen Worte (*Hic est locus Marini Falieri, decapitati pro criminibus*) treffen Todte und Lebende. Ich bitte daher, dass man jenes Tuch entferne, dessen Anblick mein Herz zerreisst. Das wird für mich der schönste Lohn sein.«

Kaum hat der Feldherr diese Worte ausgesprochen, als das Haupt der Zehn, Orscolo, der Todfeind der Falieri, sich erhebt: »Wer bist du, der du das rächende Schwert der Gerechtigkeit zerbrechen willst?« — »Ich bin der letzte Sprosse jenes unglücklichen Hauses, das du verabscheuest, ich bin ein Faliero.« — Aber nur allein der Doge schliesst sich dem frommen Wunsche des Feldherrn an, den der grosse Rath einstimmig zurückweist. Gallieno zerbricht seinen Degen und wirft ihn dem Orscolo vor die Füsse.

In der folgenden Scene erscheint gerade im rechten Momente Marcella, um den Feldherrn vor dem Dolche eines Bravo zu retten, der an der Stelle eines gedungenen Meuchelmörders zufällig ein Uskoke ist, und alle drei begeben sich auf den Weg nach Dalmatien, wohin auch Orscolo und Zilia ihrerseits folgen.

Der dritte Act zeigt uns die Esplanade einer Festung der Uskoken in den Gebirgen von Segna, im Hintergrunde das blaue Meer. Diesem Bilde fehlt es nicht an einer gewissen Farbe. Die Flotte, welche Orscolo begleitete, ist von den Piraten vernichtet worden, das Haupt der Zehn konnte ihnen entrinnen, allein die gefangene Zilia wird vor den schwarzen Capitän geführt, einen Mann mit einer Maske, der die Uskoken befehligt und kein anderer als Gallieno ist. Den ganzen dritten Act füllt die Eifersucht der Marcella und die Liebe zwischen Gallieno und Zilia aus.

Die Schärpe, welche das junge Mädchen dem Sieger von Zante und Cephalonia gegeben hat, spielt natürlich eine wichtige Rolle in der Scene zwischen den beiden Liebenden, einer Scene, die mit der Abreise Zilia's schliesst. Sie kehrt nach Venedig zurück, wo Gallieno mit ihr wieder zusammen zu treffen nicht säumt. Marcella ist ihnen voran geeilt. Von Orscolo befragt, ob der unter der Maske des schwarzen Capitäns Vermummte Gallieno sei, verweigert sie die Antwort, und der Chef der Zehn will sie eben der Tortur übergeben, als Gallieno erscheint und sich dem Orscolo zu erkennen giebt. In diesem kritischen oder, wenn man will, äussersten Augenblicke mischt sich Zilia darein. Sie wirft sich ihrem Vater zu Füssen, indem sie ihn anfleht, zu vergessen und zu verzeihen. Es scheint in der That der Fall zu sein, dass Orscolo ein sehr weiches Herz besitzt, um dadurch die Entwicklung eines Dramas zu beschleunigen, das, anstatt, wie es den Anschein hatte, sich zum Schlimmen zu wenden, mit einer Heirath ausgeht. Aber was wird aus der armen Marcella, nachdem sie Gott gedankt hat, dass er ihr Herz der Reue erschloss?

Es hat mittelmässigere Librettis gegeben, es giebt deren auch bessere. Danken wir den Autoren des Gedichts und der Partitur wenigstens dafür, dass sie, obwohl sie uns wieder nach Venedig führten, doch mit Spazierfahrten auf den Lagunen, mit farbigen Laternen, Barcarolen und Gondoliers uns verschont haben.

Zilia hat keine Ouvertüre. Es ist dies eine Klippe, der die jungen Componisten — und zuweilen auch die alten — gern aus dem Wege gehen. Der Vorhang hebt sich während eines Chores von jungen Mädchen, der in Terzen begleitet und in Terzen zum Klirren des Triangels nach einer im Ganzen ziemlich gemeinen Melodie gesungen, mittels einer Modulation wiederholt wird, die uns nicht überrascht hat. Von der Arie der Zilia, in welcher Mlle. Maria Litta die Biegsamkeit ihrer artigen Stimme bewundern lässt, ist nicht viel zu sagen; das Duett zwischen Vater und Tochter fängt viel besser an als es endet. Es finden sich in dem ersten Theile zwei oder drei ziemlich glücklich erfundene Phrasen und einige gut angebrachte Harfenstellen; aber eine geräuschvolle Stretta, deren Rhythmus eine Uebertreibung und Carricatur der Manier Verdi's ist, verdirbt unglücklicher Weise Alles. Von einem zweiten Duette zwischen Orscolo und Marcella kann ich nur die von der Courtisane gesungene Strophe hervorheben:

Se un cero al diavolo
Talvolta accendo.

Im zweiten Acte fällt der kleine syllabirte Chor der Sbirren durch sein Streben nach Originalität fast in das Lächerliche. Dagegen finden sich schöne Klangwirkungen und ein meisterhaftes Ensemble der Stimmen zum Orchester bei dem Aufmarsche des Gefolges in der grossen Scene, welche auf den Eintritt Gallieno's folgt. Es ist ein Stück, das dem Musiker, der es geschrieben hat, viele Irrthümer und Schwächen verzeihen lässt. Der Act schliesst mit einem ziemlich hüpfenden und sehr bewegten Terzett voll Frische, welches wiederholt werden musste. Nach diesem Acte erschien der Componist auf der Bühne, der seinen Interpreten die Hand reichte und das Publikum begrüsste. Das Publikum, welches das Erscheinen des jungen Meisters nicht erwartet hatte, war dennoch entzückt, ihn zu sehen. Er ist ein kleiner Mensch, der eine Brille und auf dem Kopfe eine Krone von Lorbeern trägt.

Der dritte Act ist vielleicht der beste. Nennen wir vor Allem die von Marcella gesungene dramatische Romanze, eine Art von Lamento; dann die mit der Harfe begleitete Arie des Gallieno; ein Trinklied, die Erzählung der Schlacht, die durch eine Reminiscenz an die Hugenotten nicht verliert, ein Liebesduett zwischen Gallieno und Zilia, und endlich ein ausgezeichnetes Quartett.

Im vierten Acte haben wir kaum etwas hervorzuheben, höchstens das Cantabile des Orscolo und die Scene zwischen dem Vater und der Tochter, in welchem eines der glücklichsten Motive der Oper wieder auftaucht:

Per la tua madre, chi risplende in Dio...

Wir haben die dramatische Lösung des Stückes bereits erzählt. Es findet sich darin in der That nichts, was einen Componisten hätte inspiriren können.

Die Oper Zilia wurde mit einem gewissen Luxus der Inscenirung auf die Bühne gebracht; die Ausführung war der Elite der italienischen Truppe anvertraut: Mlle. Maria Litta, graziös und reizend in der Rolle der Zilia; Mlle. Elena Sanz, deren schöner Contra-Alt der Partie der Marcella viel Relief verlieh; die Herren Pandolfini, Nanetti und Tamberlik, Letzter der Held des Stückes und des Abends, wie immer. Wie schön ist das *C*, das er in der grossen Scene des dritten Acts glanzvoll und kühn in den Saal schleudert, wenn die Uskoken schwören, mit ihm gegen den Löwen von San Marco zu marschiren und unter dem Banner des schwarzen Capitäns entweder zu sterben oder zu siegen. —

Ein interessantes Debut, das der Mlle. Nordi, die man schon die moskowitische Patti nennt, weil sie ohne Zweifel eine Russin ist, hat kürzlich stattgefunden. Mlle. Nordi hat in Rigoletto die Rolle der Gilda gesungen. Sie besitzt eine sehr frische und sehr sympathische Stimme, ein Talent, dem noch

Erfahrung mangelt, das aber nichtsdestoweniger einen ganz eigenthümlichen Reiz hat.

(Fortsetzung folgt.)

Musikbrief aus München.

XVI.

St. Anfang Februar. Die Adventconcertsaison, welche von Ende October bis Mitte Januar zu dauern pflegt, war diesmal ungewöhnlich abwechslungsreich und interessant. Ich führe die Leser ohne weitere Vorrede gleich *in medias res* hinein, indem ich von dem die Saison am 17. October v. J. eröffnenden Concert des Herrn Hermann Ritter, grossherzogl. mecklenburgischen Kammervirtuosen und Erfinders der neuen Altgeige (Viola alta), berichte. Dieses Instrument, bei welchem Rich. Wagner mit übermässigen Lobsprüchen zu Gevatter gestanden ist, stellt sich dar als eine etwas vergrösserte und verbesserte Viola bisheriger Gattung, welche sich im Tone mehr dem Violoncello nähert, die wirklich guten bisherigen Instrumente aber kaum übertrifft. Ohne übrigens der Verbesserung ihren Werth absprechen zu wollen, interessirte mehr als diese des Erfinders Spiel in einigen Solostücken, namentlich einem tiefgefühlten tonvollen transcribirten Concertadagio von Spohr. Mit dem Pianisten X. Scharwenka aus Berlin und dem Concertmeister Herrmann aus Petersburg spielte der Concertgeber Mozart's herrliches Es dur-Claviertrio mit Violine und Viola und ein paar Nummern aus Schumann's duftigen »Märchenerzählungen«; leider ist für solche Kammermusik der grosse Odeonssaal nicht der entsprechende Raum. Die Herren Scharwenka und Herrmann erwiesen sich in ihren Solonummern als Virtuosen ohne recht warmes Empfinden; Letzterer hatte auch mit einigen Sätzen der neuen Violinsuite von Raff keine sehr dankbare Aufgabe. Chopin's F moll-Phantasie Op. 49 war Scharwenka's beste Leistung. Fräulein von Edelsberg, unser ehemaliges Opernmitglied, jetzt Primadonna der »Scala«, ist hier ein gerngesehener Gast; sie darf sich wirklich Primadonna nennen: Organ, Gesangskunst und Vortrag berechtigen dazu. Das unbedeutende Lied »Ich muss nun einmal singen« von Taubert ist weniger ihr Genre; aber in einer Arie der hier unbekannten »Königin von Saba« von Gounod, einer Romanze »Brindisi« von Verdi und dem Final-Duetto aus der »Afrikanerin« excellirte sie. Und — sollte man's glauben? — der zum mindesten nicht mehr jugendliche Sontheim von Stuttgart sang mit gleichem Schwung und Feuer, nachdem er schon die grosse »Fra Diavolo«-Arie und ein armseliges Lied von Suppé recht elegant vorgetragen hatte, wiewohl er mit dem etwas kurz gewordenen Athem sorgsam zu verfahren hatte.

In Fluss kam die Saison wiederum erst, wie in den Vorjahren, mit dem Concerte ausser Abonnement der musikalischen Akademie am 1. November, dem Tage Allerheiligen, an welchem »Die Schöpfung« ihre alte Anziehungskraft auf die Concertbesucher ausübte und die alte Begeisterung bei ihren zahlreichen Freunden weckte. Wer würde nicht gern anerkennen, dass die jüngste hiesige Aufführung unter Hofkapellmeister Levi's Leitung eine würdige, in vielen Partien ergreifende und wirkungsvolle war? Und doch fehlte da und dort etwas, was man gerade bei Haydn's Musik am unliebsamsten entbehrt, weil es ihr ureigen ist und immer gewahrt werden muss: reinste Ungeschminktheit und Naivetät der Auffassung. Namentlich waren die Ensemblesätze stark auf Effecte zugespitzt, und es wäre leicht ein halbes Dutzend von Allegrosätzen zu bezeichnen, welche in minder feurigem Tempo mehr gewirkt hätten; so tändelte gleich im zweiten Chore die wunderliebliche Stelle »Und eine neue Welt« ziemlich eindruckslos, etwa wie ein Ballabile, vorüber. Unter den Solisten ist Frau Schimon-Regan entschieden obenan zu stellen. Das war echter, ungeschminkter Oratoriengesang, reich an Kunst und Gemüth, ruhig hinströmend wie ein silberheller Bach. In den mehrstimmigen Nummern, namentlich den Terzettsätzen, hätten sich die beiden Partner, Herr Vogl und Herr Staudigl, Letzterer von Karlsruhe, und das Orchester mit Rücksicht auf das zartere Organ der Dame, etwas mehr mässigen dürfen. Herr Vogl sang mit dem bekannten Wohllaute und mit warmer Empfindung; doch hat er mit seiner Vortragskunst für ein Oratorium fast zu viel des Guten gethan, so dass theatralische Anklänge zu nahe lagen. Ein Gleiches ist über Herrn Staudigl zu bemerken, dessen etwas dünne und scharfe Stimme auch deshalb weniger Freunde erwarb, weil man wusste, dass in unserm Kindermann eine weit bessere Vertretung der Basspartie zur Stelle gewesen wäre, dessen Uebergehen mindestens — räthselhaft war. Wo ein so grosses Solopersonal zur Verfügung steht wie hier, sollten auch als »Adam« und »Eva« frische Kräfte ins Feld geführt werden, was dem Schlusse des Werkes neue Anregung geben würde.

Die folgenden vier Abonnementconcerte der musikalischen Akademie, deren letztes am ersten Weihnachtsfeiertage gegeben wurde, brachten zwei Symphonien von Beethoven, Nr. III und VI, eine von Goldmark, »Ländliche Hochzeit«, eine von Haydn in D-dur, hier noch nicht gehört, und eine von Schumann, Nr. IV. Beachtet man die geringe Zahl für eine ganze Saison und die Thatsache, dass »Mozart« hierunter gar nicht vertreten, so muss man zugeben, dass die das moderne Musikleben beherrschende allzu eklektische Voreingenommenheit für Beethoven wieder einmal den Ausschlag gegeben hat. Bei sämmtlichen Symphonien ist eine gute Aufführung zu rühmen; bei Beethoven erinnert man sich aber hier noch zu gut der früheren Musteraufführungen unter F. Lachner's Leitung, um jetzt nicht kleine Schwankungen im Finale der »Eroica« und mangelnde feinere Schattirung in den ersten Sätzen der »Pastorale« zu bemerken.

Näheres Eingehen erfordert und verdient die »Ländliche Hochzeit« von Goldmark. Es war wohl kein ganz glücklicher Gedanke, das im Ganzen einfach und anspruchslos gehaltene, mehr melodisch als contrapunktisch bedeutende Werk »Symphonie« zu nennen, bei welchem Worte man denn doch immer der höchsten musikalischen Ideale von Beethoven'schem Geistesfluge gedenkt. Für eine »Suite« wären schon mehr Stoff und Anknüpfungspunkte vorhanden gewesen. Hiermit ist auch das Wesen des Werkes ziemlich gekennzeichnet, welches von der Symphonie mehr Aeusserliches als Innerliches entlehnt hat. Seine Theile heissen: 1) Hochzeitsmarsch, Variationen; 2) Brautlied, Intermezzo; 3) Serenade, Scherzo; 4) Im Garten, Adagio; 5) Tanz, Finale. Die Musik hält vollkommen, was die Ueberschriften versprechen; sie ist originell, sehr charakteristisch, gefällig und von bester, oft überraschender Klangwirkung. Der Titel rechtfertigt ja auch den mässigen Gebrauch von Triangel und Cinellen, und wenn der Tanz etwas wild und ungestüm wird, so ist das ein gar trefflicher Gegensatz zu der mondbeglänzten Liebesscene im Garten. Die Perle des Werkes ist übrigens das innig gehaltene Brautlied.

An kleineren Orchesterstücken wurden in den letzten Abonnementconcerten aufgeführt: Die Concert-Ouvertüre in A-dur von Rietz — eine, wenn auch recht bescheidene Gedächtnissfeier des geistvollen Mendelssohnianers Mozart's »Maurische« — wie man hier druckte, statt »Maurerische« — »Trauermusik« und die Ouvertüre zu Anakreon von Cherubini. Aus der Masse des Vorhandenen zeigt sich daher wiederum eine etwas kleine und dürftige Auswahl.

Das Hauptinteresse bei den Abonnementconcerten nahmen diesmal die Solisten in Anspruch und deren gab es gleich im ersten Concerte zwei von Bedeutung. Fräulein von Edelsberg, deren prachtvolle Stimme von seltenem Umfange und ebenso seltener Dauerhaftigkeit insbesondere auf dem dramatischen Gebiete Triumphe zu feiern geeignet ist, begeisterte das Publikum zunächst durch glanzvolle Wiedergabe der ebenso rührenden als schwunghaften »Fidelio«-Arie »Abscheulicher«, dann durch die nicht minder treffliche der grossen Scene und Arie aus dem zweiten Acte von F. Lachner's »Catharina Cornaro«, zu deren schönsten Nummern sie zählt. Durch den tief empfundenen, virtuosen Vortrag eines reizenden Clavierconcertes eigner Composition erfreute Herr Ignaz Brüll von Wien und zwar mehr als durch seinen »Land-Frieden« bei der Oper, der inzwischen zum ewigen Frieden entschlummert zu sein scheint. Das niedliche Werk wird durch ein Allegro mit pikantem und rhythmisch interessantem Thema eröffnet, welchem ein liebliches Andante und ein humoristisches Rondo folgt, wie man es von dem Componisten des »Goldenen Kreuzes« erwarten kann.

Im zweiten Abonnementconcerte haben wir in dem Violinvirtuosen Pablo de Sarasate einen ungewöhnlich hervorragenden Künstler kennen gelernt, über welchen die begeistertsten auswärtigen Berichte nichts Uebertriebenes gesagt hatten. Ein kleines, schmächtiges und sehr bewegliches Figürchen mit pechschwarzem Lockenhaare, welches zu beiden Seiten weit in die Stirne fällt, mächtigem Schnurrbarte, stumpfer Nase, buschigen Brauen, unter welchen geistvolle Augen leuchten, und gelblich interessantem Teint ist Sarasate wohl von echt spanischem Typus. Am Weihnachtsabend 1846 in Saragossa geboren, bekundete der kleine Paul schon mit 10 Jahren in Madrid ein ausserordentliches Geigertalent, so dass ihn die Königin mit einer sehr werthvollen Straduari beschenkte, dieselbe, welche er noch jetzt in seinen Concerten spielt. Mit 11 Jahren erhielt er den ersten Preis des Conservatoriums zu Paris. Noch manches Jahr muss der Jüngling den eifrigsten Studien gelebt haben, bevor er als vollendeter Künstler seinen Triumphzug durch die Welt begann, in Paris immer mehr gefeiert wurde, Nordamerika, Indien, den Orient und Italien besuchte. Erst seit vorigem Jahre begann er in den grösseren Städten Deutschlands aufzutreten, wo er wie überall hoch gefeiert wurde. Hier führte sich Sarasate mit Mendelssohn's Concert ein, also sicherlich einer Aufgabe, welche man hier schon oft und glänzend gelöst hörte. War es im ersten Satze das Feuer des Südländers, die stimmungsvollen Nüancen eines allerdings nicht grossen Tones, die Neuheit und die Freiheit der Auffassung, welche das Interesse in hohem Grade erregten, so fesselte im Andante der innige, seelenvolle Gesang, welcher glockenrein selbst in den höchsten Lagen hervorquoll und die markige Sicherheit der Doppelgriffe; ganz unübertrefflich aber war die Grazie und Eleganz, mit welchen der letzte Satz sylphidenhaft wie ein leichtgeschürzter Elfentanz vorüberschwebte, zwar rapid schnell, aber vollkommen deutlich. Drei Sätze aus der neuen Suite für Violine und Orchester von Raff bestätigten das ungemein beifällige Urtheil, welches sich schon nach dem Vortrage des Concertes bilden musste, wiewohl von diesen drei Sätzen eigentlich nur der Menuett auch als Composition ansprach und theils energische Doppelgriffe, theils liebenswürdige Cantilene hören liess. Mächtigster Applaus erscholl geraume Zeit und legte sich erst, als Sarasate eine reizend dämmerige transcribirte Nocturne von Chopin zugab. Er hatte alle Hörer so sehr für sich gewonnen, dass auch sein eigenes Concert am 30. November sehr stark besucht war. Der unübertreffliche Geiger überraschte hierin noch durch neue Vorzüge seines Spieles namentlich nach Seite der Virtuosität im brillantesten, schwierigsten Passagenspiel und durch Flageolettöne von einer Reinheit und Stärke, wie man sie ganz selten hören wird. Das schwungvolle Esdur-Concert von Bruch haben hier schon Geiger von grösserem Tone vorgetragen, als ihn Sarasate besitzt; aber seine warme, lebensvolle Auffassung, seine weiche und doch immer männliche Cantilene und die kraftvollen Doppelgriffe des Finales wurden dem schönen Werke vollkommen gerecht und zeigten eine grossartige künstlerische Auffassung des Spielers. Der äusserste Grad von Virtuosität und die stimmungsreichen Tonnüancen waren es auch, welche allein das Andante und Finale einer »Symphonie espagnole« von Eduard Lalo geniessbar machen konnten, deren Gedankenarmuth durch gesuchte Effecte schlecht verhüllt wurde. Dagegen lobe ich mir des Concertgebers Phantasie über Motive aus Gounod's »Faust«; die Motive, wie z. B. jenes des Rondeau des Mephisto oder jenes des Walzers, sind originell und geistvoll und wurden so übersprudelnd feurig gespielt, dass der Beifallsturm nicht nachliess, bis Sarasate Variationen von colossaler Schwierigkeit über das russische Volkslied »Der rothe Sarafan« zugab, wobei er das innige Thema geradezu ergreifend vortrug. Kaum verlohnt es sich, eines unbedeutenden Clavierspielers Josef Rubinstein zu erwähnen, welchem die Namensverwandtschaft mehr zum Nachtheile als zum Vortheile gerecht. Er spielte — ein langes, selbstarrangirtes Stück aus der »Walküre« und suchte in der »Wandererphantasie« von Schubert vergeblich Liszt's Orchestrirung zu übertönen.

Das dritte Abonnementconcert erhielt wieder seine Signatur durch einen bedeutenden auswärtigen Künstler: Saint-Saëns aus Paris, welcher das Ansehen, das er hier schon als geistvoller und ernststrebender Componist genoss, durch sein persönliches Erscheinen, durch Vorführen eines neuen grösseren Werkes und durch sein hervorragendes Clavierspiel nicht nur zu bewahren, sondern wesentlich zu vermehren verstand. Seine äussere Erscheinung, die eines Vierzigers, hat nichts Auffallendes und verräth kaum die Nationalität. In Paris gehört der Name Saint-Saëns zu den geachtetsten der gegenwärtigen Künstlerwelt. Saint-Saëns spielte hier sein Gmoll-Concert mit Orchesterbegleitung, eine ebenso brillante als schwierige Composition symphonischen Stiles. Ein wahres Meisterstück des Componisten ist der Mittelsatz, ein heiteres Scherzo-Intermezzo von trefflichster Klangwirkung und vollster Originalität. Der erste Satz hat mehr den Charakter eines Präludiums, welches durch anziehende thematische Behandlung und reiches Figurenwerk fesselt; der letzte ist durchaus stürmisch gehalten und lässt den Gegensatz eines breiteren, ruhigeren Themas ein wenig vermissen. Bei den zwei Solostücken ohne Begleitung: Polonaise von Beethoven und Gavotte von Bach schien der Vortrag etwas zu flüchtig und virtuos aufgeputzt, während in »Venezia e Napoli« von Liszt ein wahres Brillantfeuer reifster Technik und perlender Passagen zum Vorschein kam, welche stürmische Da capo-Rufe und schliesslich die Wiederholung des reizenden Concert-Intermezzos herausforderten. Die kraftvolle Beherrschung des Claviers gegenüber dem Orchester ist nicht der letzte der Vorzüge dieses eminenten Spielers. Zum Beschlusse dieses Abonnementconcertes dirigirte Saint-Saëns seinen schon bekannten und nach Verdienst gewürdigten Todtentanz für Orchester mit Violinsolo, welches Concertmeister Walter ergreifend spielte. Soviel des Interessanten und Schönen das zweite und dritte Abonnementconcert im Einzelnen boten; im Ganzen fehlte ihnen doch eine Hauptsache: der Gesang, welcher sonst immer eine angenehme Klangabwechslung brachte und die Anstrengung eines langen Orchesterconcertes für den Hörer minderte. Hoffentlich wird das gute alte Herkommen, auch dem schönsten der Instrumente, der menschlichen Stimme, in jedem Abonnementconcerte volles Recht wiederfahren zu lassen, nicht mehr geschmälert.

Ergiebigen Antheil nahm der Gesang am vierten Abonnementconcert durch G. F. Händel's »Alexanderfest«. Als Ode zu Ehren der heiligen Cäcilie von John Dryden 1697 gedichtet und von Händel 1735 auf 36 componirt, wurde »Alexander's Fest oder die Macht der Musik« am 19. Februar 1736 zum ersten Male im Coventgarden-Theater zu London mit grossem Erfolge gegeben. Die Dichtung gab dem Componisten reiche Gelegenheit, seine ganze Kunst nach allen Richtungen zu entfalten und die verschiedensten Stimmungen zu illustriren, was er mit der Vollkraft seines Genius ausführte. Die hiesige Wiedergabe war eine sehr glückliche; die Soli waren ganz trefflich besetzt, Chor und Orchester standen auf der Höhe ihrer Aufgaben. Frau Schimon-Regan hatte mit einer kleinen Indisposition ihres zarten Organes zu kämpfen, wusste es aber durch ihre vollendete Gesangskunst gleichwohl ganz zu beherrschen und entzückte namentlich in der Arie mit obligatem Violoncell. Leider waren zwei Sopranarien gestrichen, wovon jene im zweiten Theile eine Perle des Werkes. Herr Vogl sang gleichfalls mit Hingebung und Wärme, aber ohne mit dem Stimmaufwand genugsam Maass zu halten. Herr Fuchs, der Barytonist, sang so stilvoll, technisch sicher und echt oratorienhaft, dass er einen vollständigen Erfolg verzeichnen darf, welcher den fleissigen jungen Künstler überall aufs Beste empfehlen muss. Hinsichtlich des zu raschen Zeitmaasses seiner Arie wäre mit dem Dirigenten Herrn Hofkapellmeister Levi zu rechten. Ich begnüge mich indessen gern, den schönen Totaleindruck der Aufführung zu constatiren.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Leipzig, 4. März..

Auch aus der vergangenen Woche ist wieder über eine Reihe von Aufführungen zu berichten. Voranging das Concert des Bachvereins in der hiesigen Thomaskirche, Montag den 25. Februar. Zur Aufführung gelangten in demselben: Ein Choralvorspiel für Orgel, der 117. Psalm für vier Singstimmen und Orgel, Air aus der Ddur-Suite, Cantate am zweiten Osterfesttage »Bleib bei uns, denn es will Abend werden« und Cantate am Reformationsfeste nach Dr. Martin Luther's Dichtung: »Ein' feste Burg ist unser Gott«, sämmtlich von Joh. Seb. Bach. Der Verein hatte es sich zur Aufgabe gemacht, die Stücke in möglichster Vollendung vorzuführen, und seine Absicht auch vollständig erreicht, wozu die gute Unterstützung, welche derselbe durch einen Theil des Gewandhausorchesters fand, nicht unwesentlich beitrug. Die beiden oben genannten Solostücke des Concertes fanden durch Herrn Degenhardt (Orgel) und Fräulein Amanda Maier (Violine) würdige Vertreter. Erfreulich war für uns auch die Wahrnehmung, dass der Besuch des zweiten Concertes des Bachvereins ein ungleich besserer war, als der des ersten, da solche Thatsache dem Vereine und seinem strebsamen Dirigenten eine Genugthuung für die aufgewandte Mühe und zugleich eine Anregung zu neuem rührigen Weiterstreben sein wird.

Das neunte Euterpeconcert. Kaum hat uns Herr Sarasate verlassen, so wird er schon wieder durch einen anderen Künstler abgelöst, dessen Name in der musikalischen Welt längst einen guten Klang hat. Herr Concertmeister Professor Rappoldi aus Dresden trug in dem gestern stattgefundenen neunten Abonnementconcert ein Concert (G-dur, Nr. 11) von Spohr und eine Suite (Nr. 2, F-dur) für Violine und Pianoforte von Franz Ries vor. Wenn wir in Sarasate's Spiel das Phänomenale, das erreichbar Mögliche im Geigenspiel bewundert haben, so erregt Herr Professor Rappoldi durch sein fein durchdachtes, geistvolles und doch so warm empfundenes Spiel in uns ein freudiges Mitempfinden und versteht es, uns dem Geist und den Absichten des Componisten nahe zu bringen. Sowohl nach dem Spohr'schen Concerte, wie nach dem Vortrage der Suite von Ries wurde dem geschätzten Künstler mit enthusiastischem Beifall gedankt. Ausser diesen Solostücken gelangten vier Orchestersachen zum Vortrag, deren Zusammenstellung wohl kaum eine zwingende genannt werden dürfte: Zopff (Einleitung zur Alexandrea) — Beethoven (Egmont-Ouvertüre) — Haydn (Symphonie, D-dur) — Wagner (Siegfried-Idyll). Die Wiedergabe der Compositionen, vorzüglich der kraft- und poesievoll ertönenden Egmont-Ouvertüre, wie der reizenden, heiteren Haydn'schen Symphonie war, abgesehen von einem kleinen Irrthum im Scherzo der Symphonie (in den Saiteninstrumenten), eine tadellose. Das Siegfried-Idyll, wohl mit das Geeignetste, das Wagner an rein instrumentalen Sachen für den Concertsaal geschrieben hat, war bereits mehrere Tage früher im Gewandhause aufgeführt worden und zwar dort mit geringerem Erfolg als in der Euterpe.

Ziemlich bunt und lang war das Programm des achtzehnten Gewandhausconcertes, Donnerstag den 28. Februar, ausgefallen. Es präsentirte sich in letzterem das Berliner Vocalquartett: Frau Ottomayer, Fräulein Jenny Hahn, sowie Herr Alwary und Hungar, sämmtlich Schüler von Julius Stockhausen. Dasselbe hatte die Frühlings-Phantasie für vier Solostimmen, Orchester und Pianoforte von Niels W. Gade und »Spanische Liebeslieder« für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Pianoforte von Robert Schumann für sein hiesiges Auftreten gewählt. Die Stimmen zeichneten sich, bis auf die des Bassisten, weder durch besondere Fülle, noch durch besonderen Reiz und poetischen Schönklang aus; auch liess uns die Auffassung dieser Sänger ziemlich kühl, wogegen deren Intonation und Zusammensingen untadelhaft war. In der Frühlings-Phantasie wurden dieselben durch einen jungen Pianisten, Herrn Heinrich Ordenstein aus Worms, unterstützt, der ausserdem noch Rubinstein's Concert Nr. 4 D-moll für Pianoforte mit Orchester vortrug und in demselben eine ungemeine Technik entwickelte, ohne sich durch dieselbe recht eigentlich in unsere Herzen hineinspielen zu können. Wir geben gern zu, dass das Concert von Rubinstein zu einer Kraftprobe mehr als so manches andere Vortragsstück herausfordert, ja eine solche durchschnittlich sogar verlangt, dessen ungeachtet sind wir doch der Meinung, dass darin viele Partien vorkamen, die recht wohl eine noch feinere Behandlung zugelassen hätten. Wenn sich der junge Künstler einer noch grösseren Gemüthsvertiefung in seinem Vortrage befleissigt, so steht demselben eine gute Zukunft bevor. Derselbe hatte sich übrigens der günstigsten Aufnahme hier zu erfreuen. Von Orchesterwerken war Rob. Volkmann's Serenade Nr. 3, D-moll und Mendelssohn's Adur-Symphonie gewählt worden. Beide gingen ausgezeichnet und fanden ebenfalls offene Ohren und Herzen.

Einer musikalisch empfindenden Pianistin begegneten wir in der Sonnabend den 2. März abgehaltenen dritten Abendunterhaltung für Kammermusik in Fräulein Emmy Emery aus Czernowitz, die schon im vorigen Jahr hier in einem Gewandhausconcert mit Glück debütirte. Sie brachte sich in der in Rede stehenden Kammermusikunterhaltung durch den künstlerisch schön durchgeführten Pianofortepart in Mendelssohn's C moll-Trio Op. 66 und Vortrag zweier Soloclavierstücke: a) Präludium und Toccata, Op. 57 von Vincenz Lachner, b) Novellette Op. 21, Nr. 4 von Rob. Schumann wieder in beste Erinnerung bei dem hiesigen Publikum, das sich auch für die übrigen, durch die Herren Concertmeister Schradieck, Haubold (Violine), Thümer (Viola), Schröder und Pester (Violoncell) vorgeführten beiden Werke: Quartett für Streichinstrumente Op. 14, G-moll von Robert Volkmann und Quintett für Streichinstrumente Op. 163 in C-dur von Franz Schubert in hohem Grade dankbar erwies.

Endlich ist noch zu erwähnen, dass der dänische Componist Herr Emil Hartmann aus Kopenhagen am 3. März im Saale des Commerzienrath Blüthner eine Matinée veranstaltete und zwar unter Assistenz des Fräulein H. Seidel (Opernsängerin) und der Herren Landgraf (Clarinette), Dr. P. Klengel (Violine) und Jul. Klengel (Violoncello), in welcher der Concertgeber eine Reihe eigener Compositionen vorführte, in denen sich derselbe als eine echt musikalisch angelegte, mit einem feinen Formensinn ausgestattete Natur erwies.



ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 20. März 1878. **Nr. 12.** XIII. Jahrgang.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst das erste Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das zweite Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

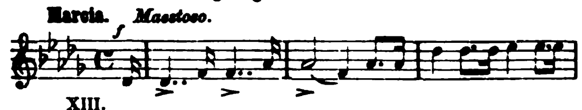
Parade-Marsch und Horn-Signale der Königl. Sächsischen leichten Infanterie, angeblich von Carl Maria von Weber.
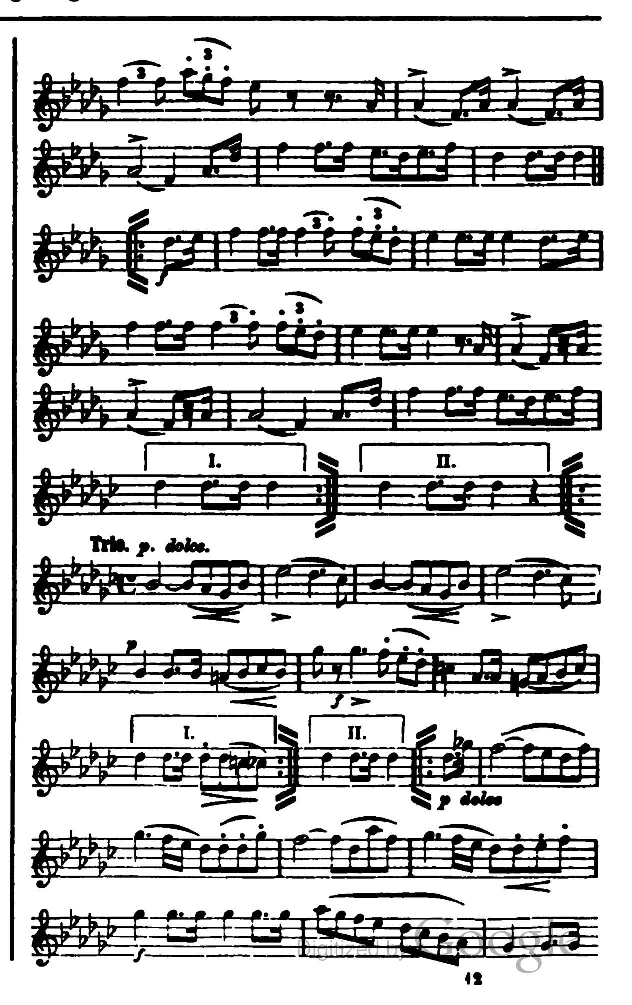
Von F. W. Jähns.
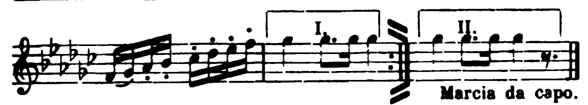
Carl Maria von Weber, der der waffenfreudigen Jugend Deutschlands als Sänger von »Leyer und Schwert« theuer ist, scheint, abgesehen von dieser idealen Kriegslyrik, auch den praktischen Bedürfnissen der Militär-Musik gelegentlich seine Schöpferkraft zugewendet zu haben; wenigstens besteht eine Tradition, welche ihm einen Parade-Marsch und Horn-Signale für die kgl. sächs. leichte Infanterie zuschreibt. Im Folgenden theile ich die hierauf bezüglichen Daten mit. Betreffs des Marsches erweisen sie freilich unzweifelhaft, dass derselbe von Weber nicht herrührt, legen jedoch die nicht uninteressante Geschichte dieser ihm zugeschriebenen kleinen Composition klar; betreffs der Signale aber werden meine Daten vielleicht dazu dienen, aus den weiten Kreisen des Publikums noch nähere Angaben, Bestätigungen oder Ablehnungen, hervorzurufen.

I. Der Parade-Marsch.

Im Sommer 1872 wurde laut Programm eines Militär-Concertes zu Berlin, gegeben vom kgl. preuss. Garde-Jäger-Bataillon (Potsdam) ein »Parademarsch der kgl. sächs. leichten Infanterie von C. M. v. Weber« aufgeführt. Derselbe war mir gänzlich unbekannt; auch in Weber's Tagebuch konnte ich nirgendwo einen Hinweis auf ihn entdecken. Der Marsch besteht, incl. seines Trio, aus vier Theilen zu je 8 Takten, deren Melodie hier vollständig folgt:
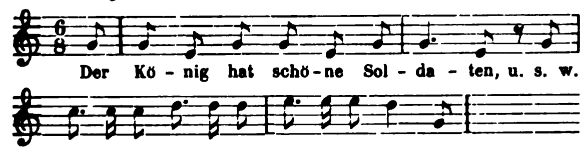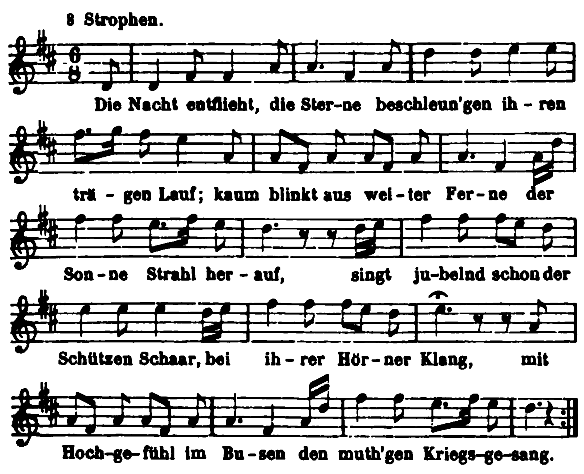






Meine weiter verfolgten Nachforschungen gaben folgendes Resultat:

Der Marsch ist nach einer **sehr alten Jäger-Melodie** geformt, die sich bis zur Zeit August's des Starken zurück verfolgen lassen soll. Aus dieser Melodie entstand vor etwa 70 Jahren das folgende sächs. **Schützenlied**:



Nur wenig später wurde dasselbe aufs Neue umgeformt, obwohl musikalisch nicht wesentlich, und zwar bei Unterlegen eines neuen Textes »*Die Nacht entflieht*«, verfasst vom damaligen Prem. Lieutn. v. Boxberg, in welcher Gestalt es »seitdem bis in die neuesten Zeiten der Lieblingsgesang der Truppe geblieben ist, dessen Melodie auch zum **Parade-Marsch** der Brigade gewählt wurde.« (Siehe A. Grafen v. **Holtzendorff's**, General-Lieutenants, »Geschichte der K. Sächs. leichten Infanterie bis 1. October 1859«. Als Manuscript gedruckt, Leipzig, 1860. Beilage I, S. 317.) Die Melodie zu der genannten Dichtung des Pr. Lieutn. v. Boxberg lautet, wie folgt:



Die Umgestaltung dieses **Liedes** zum **Marsch** wurde dem kgl. sächs. Militär-Musikdirector C. **Rath** übertragen, welcher (laut dessen Briefes vom 8. Dec. 1874 an mich) denselben anfangs der 40ger Jahre **nach dem Liede** arrangirte, das **Trio** aber **neu** hinzu componirte, und zwar für 13 Blechinstrumente: 2 Klapphörner, 4 Waldhörner, 1 Tenor- und 1 Basshorn, 3 Trompeten, 1 Tenor- und 1 Bassposaune. — Später sind dann der Marsch und Rath's Trio durch einen mir **unbekannt** Gebliebenen aufs Neue instrumentirt worden für 1 Piccoloflöte und 19 Blechinstrumente (2 Flügelhörner, 3 Trompeten, 4 Waldhörner, 2 Althörner, 2 Tenorhörner, 2 Baritons und 4 Tubas). In dieser letzteren Gestalt wurden Marsch und Trio von dem vor Kurzem verstorbenen kgl. sächs. Militär-Kapellmeister Lossner um 1870 dem Dirigenten jenes im Anfange erwähnten Berliner Militär-Concertes vom Jahre 1872 übersendet.
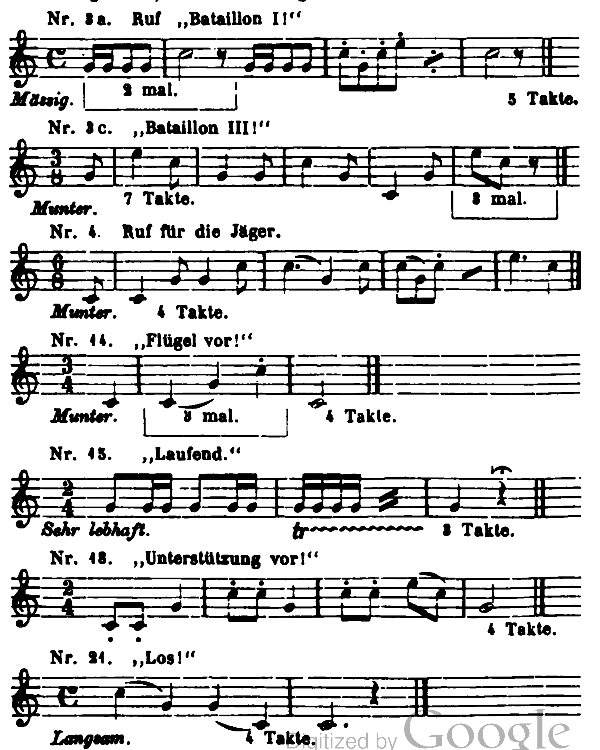
Wenn schliesslich also dieser Parade-Marsch erwiesenermaassen auch **nicht** von C. M. v. Weber herrührt, so spricht -- doch für dieses Meisters besondere Popularität, dass der Marsch seiner grossen Beliebtheit wegen an Weber's Namen geknüpft und bis heute als seine Composition angesehen wurde.
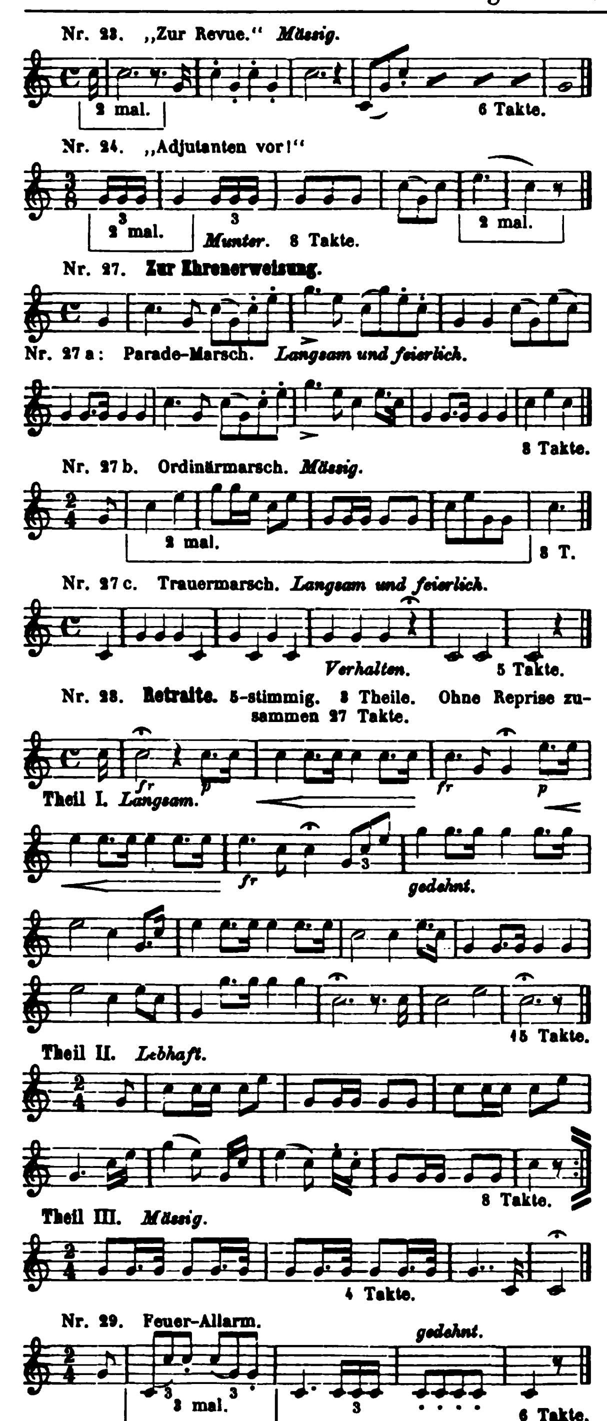
II.
Die Horn-Signale.

In der königl. sächsischen Armee lebt die Tradition, dass die Horn-Signale der leichten Infanterie, oder doch ein Theil derselben, von C. M. v. Weber componirt seien. — Auch General-Musik-Director Dr. J. **Rietz** hatte mich schon früher auf diese Tradition aufmerksam gemacht und mich zu Gunsten meines damals noch nicht erschienenen Buches »C. M. v. Weber in seinen Werken« zu ernstlichen Nachforschungen angeregt. Die gänzliche Erfolglosigkeit derselben war Grund, dass mein Werk erschien, ohne etwas über die Signale mittheilen zu können. Diese verblieben jedoch unausgesetzt Gegenstand meiner Aufmerksamkeit. Durch die Güte Sr. Excellenz des Generals der Infanterie, Herrn Grafen v. H. zu Dresden, an welchen ich mich deshalb vor einigen Jahren wendete, wurde ich mit dem bezüglichen officiellen Material bekannt gemacht, das mich die Sache aufs Neue durchzuarbeiten veranlasste. Erst **jetzt** vermochte ich dieselbe auf einem Punkte abzuschliessen, über welchen hinaus sie weiter und vollständig klar zu legen nicht wahrscheinlich ist. Die gewonnenen Resultate sind folgende:

Das Reglement der leichten Infanterie, entworfen im Jahre **1810** (neu bearbeitet 1816) enthält 26 Signale, das von **1822** deren 36, das von **1853** endlich 46. — Da Weber erst im Jahre 1817 königl. Kapellmeister in Dresden wurde, so sind die 26 Signale des Reglements von 1810 (1816) unzweifelhaft ohne seine Mitwirkung entstanden. Möglich wäre es dagegen, dass er Antheil gehabt hätte an der Bearbeitung derjenigen Signale, welche in dem Reglement von 1822 als **neu** auftreten. Es sind das die folgenden 14 Nummern:

Signale, neu im Reglement von 1822:





In zweien Schreiben Sr. Exc. des Herrn Generals Grafen v. H. an mich (vom 25. Nov. 1874 und 2. März 1875) wird von den vorstehenden 14 Signalen eine Anzahl genannt, welche Weber vorzugsweise zugeschrieben werden: Es sind: A) Nr. 3 a und Nr. 3 c: zwei Rufe von den dreien für die drei Bataillone eines Regiments; B) Nr. 4: Ruf für die Jäger (das dritte Glied); C) Nr. 14: »Flügel vor!«; D) Nr. 27 c: Trauermarsch; E) Nr. 28: Retraite und F) Nr. 29: Feuer-Allarm.

Betreffs der **Retraite,** — der längsten aller Nummern (drei Theile, zusammen mit 27 Takten, ohne Reprise) — zeigt dieselbe eine sehr kenntnissreiche Behandlung der damals von der Truppe benutzten Hörner, deren Umfang nur auf vier, höchstens fünf Töne beschränkt war; diese Retraite dürfte mithin wohl in erster Reihe von Weber herrühren.

Auch Nr. 3 b, der Ruf für das zweite Bataillon des Regiments, sowie ferner die Signale »Ziehen«, »Wecken« und »Truppiren«, waren mir von Sr. Excellenz, als zu jenen Weber besonders zugeschriebenen Signalen gehörig, bezeichnet worden. Alle vier gehören dem Reglement von 1810 an, denn auch der Ruf Nr. 3 b, — militärisch zwar neu für das Reglement von 1822 — ist musikalisch aber vollkommen gleich mit den vier ersten Takten des Rufes für die vierte Compagnie eines Jäger-Bataillons im Reglement von 1810, und so fallen diese sämmtlichen vier Nummern, hinsichtlich der Urheberschaft Weber's, aus dem Rahmen der Betrachtung. — Wir bleiben mithin betreffs der Signal-Frage »von Weber oder nicht von Weber?« auf die obige Zahl vierzehn beschränkt.

Mit voller Sicherheit lässt sich die Frage, ob jene vierzehn neuen Signale des Reglements von 1822 sämmtlich oder auch nur zum Theil von Weber stammen, nicht bejahen. Alle meine Nachforschungen, obgleich sie auch von hoher Stelle bereitwillig unterstützt wurden, haben zu keinem actenmässigen Resultate geführt; immer wieder aber wurde mir von unbedingt glaubwürdigen Persönlichkeiten, welche die Wirksamkeit Weber's in Dresden mit erlebt hatten und zugleich die militärischen Dinge genau kannten, die bestimmte und mit Eifer aufrecht erhaltene Versicherung, dass jene Signale von Weber componirt seien. — Musikalische Gründe, an dieser Behauptung zu zweifeln, liegen nicht vor; ja, wenn ich den allgemeinen Charakter der in Frage stehenden Signale mit jenen Horn-Signalen und signalartigen Sätzen vergleiche, welche in der 1818 von Weber zu Müllner's »König Yngurd« geschriebenen Musik vorkommen, so möchte ich mich der Ansicht zuneigen, dass wenigstens ein nicht kleiner Theil der 14 Signale wirklich Weber zum Urheber habe. Dennoch sprechen schliesslich für die vierzehn eben immer nur Tradition, Möglichkeit, Wahrscheinlichkeit.

Werfen wir schliesslich noch einen Blick auf die Signale von **1853.**

Die Signale von 1822 waren nothwendig geworden, weil die sächsische Armee im vorhergegangenen Jahre reorganisirt und die Infanterie in vier Regimenter zu drei Bataillonen und einer Abtheilung leichter Infanterie formirt worden war. Ein höherer Verband der Regimenter zu Brigaden bestand damals nicht. Unter dem 2. Juli 1849 wurden aber die bisherigen Regimenter als solche aufgehoben oder vielmehr in vier Brigaden umgewandelt, deren jede vier Bataillone zählte. Für diesen Zweck errichtete man vier neue Bataillone. Ausserdem wurde aus der leichten Infanterie eine leichte Infanterie-Brigade (später Jäger-Brigade) formirt. Auf Grund dieser Reorganisation ist das Reglement von 1853 entstanden. Von den 46 Signalen desselben sind gegen das Reglement von 1822 neu: 10 Nummern. Acht derselben, — nämlich die Rufe für die vier Infanterie-Brigaden, und der Ruf für die leichte Infanterie, sowie der Ruf für das vierte Bataillon, der für das dritte Glied und der für die Sanitäts-Compagnie — sind lediglich durch die Neugestaltung von 1849 bedingt; sie können also unter keinen Umständen vor diesem Jahre geschaffen worden

sein. Für die zwei anderen Signale — »Sturmmarsch« und »Feuer!« — wäre es ja wohl denkbar, dass man auf zufällig noch vorhandene ältere, also möglicherweise von Weber aus der Zeit zwischen 1822 und 1826, seinem Todesjahre, herrührende Signale, die bisher nicht zur Anwendung gekommen, zurückgegriffen hätte; indessen ist eine solche Unterstellung doch in so hohem Grade unwahrscheinlich und willkürlich, dass man sie ernsthaft gar nicht in Betracht zu ziehen hat.

Das Reglement von 1853 blieb in Kraft bis zum 1. April 1867, wo es durch das der Armee des Norddeutschen Bundes — jetzt Reichsheeres — ersetzt wurde. Bei dieser Gelegenheit wurden auch mit wenigen Ausnahmen die preussischen Signale eingeführt. Diese Ausnahmen sind: »Sturmmarsch« (Reglement von 1853), »Los!« (»Rührt Euch!«), »Wecken« (»Reveille«) und »Retraite« (»Zapfenstreich«); diese letzteren drei aus dem Reglement von 1822.

Der Morgen- und Abendgruss, sowie das Signal zum behaglichen Sichgehenlassen in Aufstellung und Marsch werden also bei der sächsischen Armee auch heute noch in Tönen gegeben, die, zwar nicht mit voller Gewissheit, aber doch mit hoher Wahrscheinlichkeit von Weber geschaffen wurden, der Sachsen in so inniger Weise verbunden war. Allmergendlich und allabendlich schallen diese Klänge von der Dresdener Wache am Schloss zu Weber's nahem Standbilde ernstfreundlich hinüber.

Opern- und Concert-Aufführungen in Paris gegen Ende des Jahres 1877.

(Fortsetzung.)

Am Tage der Wiederaufführung der Afrikanerin kündigte der Zettel deren zweihundert acht und zwanzigste Darstellung in der grossen Oper an. Sie war zum ersten Mal am 28. April 1865 gegeben und nun seit vier Jahren, d. h. seit dem October 1873, nicht wieder auf die Bühne gebracht worden. In diesem Zeitraum von $8^1/_2$ Jahren hat also die Afrikanerin die Zahl von 227 Vorstellungen erreicht. Ich glaube nicht, dass viele Werke selbst von unbestrittenem Werthe eine so glückliche Laufbahn in so kurzer Zeit zurückgelegt haben.

Man weiss, dass nach dem Tode Meyerbeer's das Manuscript der Afrikanerin dem Herrn Fétis zu Handen gestellt wurde. Es war keine kleine Aufgabe, welche dem gelehrten Musikverständigen, dem Freunde des Meisters, oblag, aus den verschiedenen Versionen auszuwählen, welche zu mehreren Nummern der Partitur geschrieben worden waren. Es mussten auch in dem Gedichte wie in der Musik Kürzungen und Modificationen angebracht, ausserdem aber auch ein ganzes Ballet componirt werden. Diese gewissenhaft gesammelten Varianten und Kürzungen bilden eine Partitur von nicht weniger als 22 unveröffentlichten Fragmenten und Stücken, an deren Spitze Herr Fétis eine Vorrede gestellt hat, welche wohl des Lesens werth ist. Die Conclusion, welche sich aus dieser Lectüre ergiebt, ist, dass, welche Sorgfalt, Einsicht und welches Talent auch der gelehrte Theoretiker aufgewendet hat, die mühevolle ihm von Meyerbeer selbst zugewiesene Aufgabe zu vollbringen, es doch sehr zu bedauern ist, dass der berühmte Componist nicht lange genug gelebt hat, um selbst das Einstudiren eines sehr gelungenen, aber immer doch noch der Vervollkommnung fähigen Werkes zu leiten; eines Werkes, das er 20 Jahre lang der Neugierde des Publikums und sogar seiner vertrautesten Freunde entzogen hat, nachdem auch Herr Fétis gesteht, dass er nicht eine Note davon, ja sogar nicht einmal das Sujet kannte.

Um die Lücke hinsichtlich des Ballets auszufüllen, das Meyerbeer nach seiner Gewohnheit im letzten Augenblicke zu componiren sich vorbehalten und wofür er nur den Platz bezeichnet hatte, sah Herr Fétis — wir führen seine eignen Worte an — kein anderes Mittel, als die Musik dazu nach einer Version der Schlummerarie herzustellen, welcher er diejenige vorgezogen hatte, die im zweiten Acte gesungen wird, und aus einem *Ronde bachique* der Matrosen im dritten Acte, welches er deshalb beseitigen zu sollen glaubte, weil es auf mehrere andere Chöre folgte und zu sehr das Interesse der dramatischen Action verzögert haben würde. Während der Proben gelangte man zu einer anderen Ansicht, und das Ballet wurde im vierten Acte zu dem Indianer-Marsche und dem Schluss-Chor: *Remparts de gase, remparts legers* eingerichtet. Die wie man weiss in allem, was auf den Tanz Bezug hat, selbst in einem lyrischen Drama, sehr feinfühlenden Herren Abonnenten waren damit wohl zufrieden.

Ein weniger scrupulöser Musiker als Herr Fétis würde uns ein Ballet von seiner eignen Composition gegeben haben. Allein er hatte, wie er uns selbst sagt, den festen Entschluss gefasst, nichts von sich dem Werke des Meisters hinzuzufügen, ein Entschluss, für den man ihn nur loben kann.

Es scheint, dass die Rolle der Selika bei ihrer Entstehung für die Mme. Rosine Stolz bestimmt war und dann allmälig für Mme. Viardot und Mlle. Sophie Cruvelli modificirt wurde. Mme. Marie Sass aber war es, die sie mit jener Prachtstimme sang, deren Andenken bei den Habitués der grossen Oper noch fortlebt. Nunmehr ist diese Rolle, welche bedeutende Stimmmittel und eine vorzügliche tragische Befähigung erheischt, der Mlle. Krauss zugefallen. Wir wollen diese beiden Künstlerinnen, die unter sich keine Berührungspunkte haben, nicht mit einander vergleichen: ursprünglich hatte Mme. Marie Sass der Rolle ihr Siegel aufgedrückt, wie ihr jetzt Mlle. Krauss das ihrige aufdrückt. Wundervoll gefärbt, mit sehr schöner Attitude, edlem Spiele, ungemein beweglicher und ausdrucksvoller Gesichtsmaske verwirklicht die neue Selika sicherlich das Ideal, das der Componist so lange gesucht hat, wir wissen nicht warum, nachdem er doch zwei Künstlerinnen wie Mme. Viardot und Mlle. Sophie Cruvelli zu seiner Verfügung hatte. Was die musikalische Interpretation der Rolle anbelangt, so konnte sie gegenwärtig keinem hervorragenderen, vollkommeneren und dramatischeren Talente anvertraut werden, als dem der Mlle. Krauss.

Der Erfolg der grossen Künstlerin war deshalb auch so vollständig, dass man wohl sagen kann, dass sie seit ihrem Auftreten in der Opéra keinen so vollständigen und so wohlverdienten errungen hat.

In der Rolle des Nelusco hat Herr Lasalle vor vier Jahren debutirt. Aus dem Debutanten ist ein ausgezeichneter Sänger geworden, der zudem wunderbar von einem Organ unterstützt ist, das Reiz und Kraft besitzt, von einem der sympathischsten Organe.

Vor Herrn Naudin, dem Schöpfer der Rolle des Vasco, hat Herr Salomon das voraus, ein Franzose zu sein; es ist dies ein Vortheil, wenn man in der Opéra singt. Seine Stimme hat einen hübschen Klang, ist von vollständiger Egalität und grossem Umfange. Die von dem gewissenhaften Künstler gemachten Fortschritte verdienen hervorgehoben zu werden.

Die übrigen Rollen werden gesungen von den Herren Gaspard, Bataille, Boudouresque, Menu, Laurent und Mlle. Daram, welch letztere mit Distinction und Grazie die Person der Ines darstellt.

Man wird hier wohl keine Analyse der Partitur der Afrikanerin erwarten. Das Werk von Meyerbeer ist schon längst bekannt und nach Verdienst gewürdigt. Das Finale des ersten Actes, der Doppelchor: *O grand saint Dominique!* der grösste Theil des vierten Actes; im folgenden Acte das Duett der beiden Damen, der von dem Unisono der Saiten-Instrumente aus-

geführte Zwischenact sind stets die am meisten beklatschten Stellen der Partitur, diejenigen, bei denen sich das Talent und selbst das Genie des Meisters auf seiner höchsten Stufe zeigt.

Das Manöver mit dem colossalen Schiffe, welches die ganze Breite der Bühne der Oper einnimmt, vollzieht sich mit merkwürdiger Leichtigkeit. Wir sind schon so lange an solchen Luxus und an solche ausserordentliche Leistungen gewöhnt, dass an dem Tage, an welchem das eigne Budget der Oper dazu nicht ausreicht, der Staat dafür wird sorgen müssen. —

Nachdem gegenwärtig in jedem Pianisten ein heimlicher Compositeur steckt, so sind wir durchaus nicht überrascht, Herrn Kowalski auf seine Erfolge als Virtuose verzichten und mit einer Oper von vier Acten die Bühne betreten zu sehen, mit einem lyrischen Drama, ja mit einer wahren grossen Oper. Das Gedicht, von dem er sich inspiriren liess, glänzt weder durch Erfindung noch durch Stil; man findet in ihm sehr bekannte dramatische Situationen und ziemlich schlechte Verse.

Gilles de Bretagne ist der Bruder des Herzogs Franz. Mir ist gänzlich unbekannt, was das zwischen diesen beiden Personen obwaltende Missverständniss veranlassen konnte, bevor der Sire von Montauban den Franz beredete, dass Gilles ihn entthronen wolle. Dieser Sire von Montauban ist, wie man sieht, ein sehr schlechter Mensch, denn der arme Gilles, ganz und gar nur in Liebe befangen, die ihm von der Gräfin von Dinan eingeflösst wird, denkt nicht entfernt daran, das Verbrechen zu begehen, dessen man ihn beschuldigt. Er liebt die Gräfin und wird von ihr geliebt; das ist es, was ihm den Hass des Sire von Montauban zuzieht, seines Rivalen und des Schützlings des Herzogs, der ihn ganz familiär Arthur nennt. Im ersten Act kommt Gilles aus England zurück, gerade in dem Augenblick, wo man ihn für todt ausgiebt. Im folgenden Act überrascht ihn sein Bruder der Herzog in dem Oratorium der Gräfin und sagt zu dieser:

»Des Hauses Ehre heischet nun,
Dass ich Euch Gilles verbinde,
Ob auch des Himmels Segen nie
Zu solchem Bund sich finde!«

Die Gräfin ist, was man dem Leser nicht verschweigen darf, die Mündel des Herzogs.

Mitten im Hochzeitsfeste denuncirt Montauban das angebliche Complott, dessen Haupt Gilles sein soll, und dieser wird festgenommen, nicht als Verschwörer, sondern als Zauberer. Man bringt ihn auf ein festes Schloss; der Gräfin, welche über den Platz Kundschaft eingezogen hat, gelingt es, ihm zur Flucht zu verhelfen. Allein Montauban, von dem Fluchtprojecte unterrichtet, lässt von seinen Leuten Gilles den Weg umstellen und ihn ermorden. Der unglückliche Jüngling stürzt verblutend zu den Füssen seiner Heissgeliebten nieder, und der Chor singt im Tone einer Leichenrede:

»Verleihe ihm, o Gott der Gnade,
Der Sel'gen Ruhe nun fortan;
Hass folgt' ihm auf dem Erdenpfade!
Zu dir dringt unser Fleh'n hinan:
Es nehme auf ihn deine Milde
In jene himmlischen Gefilde!«

Er ist nun ein Märtyrer. Der Herzog Franz bedauert, den Verläumdungen eines Verräthers sein Ohr geliehen zu haben, und der Sire von Montauban wird gehängt.

Ich werde mir nicht erlauben, über ein so dickleibiges Werk wie die Partitur des Herrn Kowalski nach einmaligem Hören meine Gefühle auszusprechen. Und Gott weiss, was man davon streichen wird! Indessen erinnere ich mich doch eines Finales von grosser Wirkung, worin der Componist weder mit den Stimmen, noch mit den Instrumenten knausert, eines bretonischen Liedes, das eine sehr ausgesprochene Localfarbe an sich trägt und das aus dem Lande selbst abstammen könnte. Auch fällt mir eine grosse Tenorarie von leidenschaftlicher und dramatischer Haltung bei, ein von Hrn. Valdejo und Mme. Boidin-Puisais ausgezeichnet gesungenes Liebesduett, und in dem Ballete ein Walzer. Ich kann aber nicht behaupten, dass ich schon nach dieser Melodie gewalzt hätte, zumal da ich niemals walze. Im Ganzen genommen steht die Partitur von Gilles de Bretagne ungeachtet zahlreicher Reminiscenzen, einer viel zu üppigen Instrumentirung und sehr grosser Ungleichheiten des Stils weit höher als das ihr zu Grunde liegende Gedicht.

Herr Lauwers, der ausgezeichnete Mephisto in Faust's Verdammniss, hat in der Rolle des Arthur de Montauban debutirt. Vielleicht hätte er eine bessere Wahl getroffen, wenn er selbst hätte wählen können.

(Schluss folgt.)

Musikbrief aus München.

XVI.

(Schluss.)

Weniger als früherhin befriedigten in der letzten Saison die Leistungen unseres zum grössten Theile neuen Streichquartettes Walter-Steiger-Thoms-Schübel, in welchem der treffliche Bratschist Thoms die schwere Aufgabe hat, seine jungen Genossen einzuschulen. Concertmeister Walter, der Primarius, hat ein mehr virtuosenhaftes und elegantes als classisches Spiel und behandelte namentlich Haydn (Op. 76 Nr. 1 G-dur und Op. 20 Nr. 3 C-dur) und Mozart (Op. 10 Nr. 4 Es-dur) theils zu sentimental, theils zu oberflächlich; besser gelangen Beethoven's Op. 135 F-dur und Op. 18 Nr. 2, F. Schubert's Op. 161 G-dur, Schumann's Op. 41 Nr. 3 A-dur und Brahms' Op. 67 B-dur. Von letzterer Novität befriedigte zumeist der zweite Satz, ein seelenvolles tiefempfundenes Adagio, und das Finale, ein gemüthliches, fast volksthümliches Thema mit Variationen, während die beiden anderen Sätze fürs erste Hören keinen klaren Eindruck machen und oft genug den Ariadne-Faden der Melodie vermissen lassen. Mendelssohn's Es dur-Octett schien unter unreiner Stimmung zu leiden. Möge die nächste Saison glückliche Fortschritte zeigen!

Ungewöhnlich auffallend stachen in diesem Winter die Productionen des Florentiner von jenen des heimischen Quartettes ab. Die Ueberzeugung, dass die Herren Becker, Masi, Chiostri und Hegyesi als die mustergiltigen Interpreten der classischen wie modernen Streichquartettliteratur anzusehen sind, versammelte das Publikum im Museumssaale dichtgedrängt. Am 10. November hatten die ersten Musikheroen das Wort: Haydn, G-dur Op. 54 Nr. 2; Mozart, F-dur Nr. 8; Beethoven, E-moll Op. 59 Nr. 2. Zwischen den beiden letzten Werken wurde als köstliche Zugabe die reizende Serenade von Haydn gespielt. Weiteres über die Art der Aufführungen des Florentiner Quartetts zu sagen, hiesse bei dessen glücklicher Weise allgemeiner Bekanntheit Eulen nach Athen tragen. Das zweite Concert desselben Quartetts fand am 13. Nov. statt und brachte die drei Preis-Quartette von B. Scholz, Lux und Bungert — letzteres mit Clavier —, welche auf das von edler Liberalität getragene Ausschreiben des Florentiner Quartetts hin von den Herren Volkmann und Brahms als preiswürdig erkannt worden sind. Das hiesige kleine Auditorium, welches sich an diesem Abende einfand, wurde durch keines der drei Werke auch nur einigermaassen erwärmt. Als treffliche Pianistin mit schönem Anschlage, vorzüglicher Auffassung und reifer Technik stellte sich übrigens Frl. Jeanne Becker mehr noch in Bargiel's origineller Claviersuite als in Bungert's Quartett vor.

Zwei sehr genussreiche Abende für Kammermusik hatte

Herr Bussmeyer (Piano) mit den Herren Hieber (Violine) und Werner (Violoncello) und anderweitigen Künstlern des Hoforchesters arrangirt. In der ersten derselben wurde das Clavierquartett in Es-dur von Mozart und das Clavierquintett Op. 139 in C-moll von F. Lachner aufgeführt. Während ersteres nur von ungetrübter Freude und beseligendem Glücke strahlt, ringt sich letzteres aus düsterem Schmerzgefühle mit kraftvollem Aufschwunge mächtig empor bis zu muthvoller Resignation im Adagio; mild lächelnd tritt sogar das wunderliebliche Trio im Menuette entgegen, wogegen das Finale wieder den Charakter des ersten Satzes fortspinnt. Die beiden schönen Werke zeigten ein treffliches Ensemble der Spieler und eine edle Auffassung. Nicht vollständig reichte indessen Hieber's Technik bei Beethoven's Kreutzersonate aus, bei deren Adagio sich Bussmeyer hätte erinnern mögen, dass es Beethoven immer mit ganz besonderer Wärme gespielt haben soll. Ein Triumph des reinsten Wohllautes von Anfang bis zu Ende war Mozart's Esdur-Quintett mit Blasinstrumenten, ganz herrlich vorgetragen und beifälligst aufgenommen. Auch R. Schumann's Esdur-Quintett Op. 44 wurde mit Bravour und Accuratesse gespielt. Ein doch nur theilweise geniessbares, anderntheils aber sehr banales Musikstück scheint mir Rubinstein's Sonate Op. 18 mit Violoncell zu sein, welche Werner's trockenes wenn auch fertiges Spiel nicht ganz mundgerecht zu machen wusste.

Am 17. December veranstaltete im Odeonssaale die königl. Vocalkapelle wieder eines ihrer stets so hervorragend genussreichen Concerte, welches zum ersten Male der neu ernannte kgl. Hofkakellmeister Rheinberger leitete. Der erfahrene und umsichtige Dirigent, welcher die kgl. Vocalkapelle zu ebenso ausgezeichneten Leistungen zu führen versteht, wie sein unvergessener Vorgänger Wüllner, konnte aus dem oftmaligen lebhaften Beifall entnehmen, wie sehr er sich in seiner neuen Stellung bereits die Sympathien des grössern Publikums erworben hat, welches ihn bisher nur als hochbegabten Componisten schätzen lernen konnte. Die Auswahl des Programmes war diesmal eine besonders gelungene und umsichtige, weil von den ältesten, einem Theile des Auditoriums immer schwer verständlichen Meistern nur eine sehr sparsame Dosis beigemischt war. Es war dies ein pompöses achtstimmiges »Jubilate« von Gabrieli, dessen Musik so recht auf seine Textworte und zu der Pracht der Markuskirche in Venedig passt, an welcher Gabrieli fungirte. Das milde vierstimmige »*Adoramus*« des Bolognesers Petri (1661) war zu ersterem ein trefflicher Gegensatz. Der vielgereiste Abbé Vogler, geb. 1749, gest. 1814 als Hofkapellmeister zu Darmstadt, ist ein in der Gegenwart zu wenig beachteter Componist, welcher aussergewöhnliche Technik bei reichem melodischen Flusse und oft überraschender Originalität besass; namentlich die letztgenannten Eigenschaften spiegelten sich in einem mit bezauberndem Wohlklang gesungenen vierstimmigen »*Agnus Dei*«. Meyerbeer's »*Pater noster*« konnte zwar dem vorher gehörten Werke seines Lehrers Vogler nicht an die Seite gestellt werden, war aber an sich noch interessant und bedeutend genug, schon deswegen, weil es wenigstens an einer Stelle die Verwandtschaft mit dem Autor der »Hugenotten« offen zur Schau trug. Michael Haydn, der Bruder und Schüler Joseph's, ist allen Besuchern Salzburgs, des Kirchhofes von St. Peter und des Peterskellers wohlbekannt; seine vierstimmige Motette »*Tenebrae factae sunt*« ist eines der tief empfundensten und bei so herrlichem Vortrage wirkungsvollsten Musikstücke. Die kgl. Vocalkapelle brachte ferner ein hochbedeutendes Werk des 1847 als Chordirector von St. Michael dahier verstorbenen Caspar Ett: »Die neun Chöre der Engel«, in welchem der Meister so recht gezeigt hat, wie vollendeter Wohlklang mit dem kunstreichsten vielstimmigen Satze zu verbinden sei. Zwei vierstimmige Lieder von Gade ragten hervor durch Zartheit des Vortrages, »Im Herbste«, wobei eine Solostimme sich durch Reinheit und Silberklang auszeichnete, musste wiederholt werden. Gewiss wäre auch eine Wiederholung des reizend neckischen »Diebstahl« von Rheinberger erbeten worden, wenn nicht die beiden vierstimmigen Gesänge Op. 75 »Jung Niklas« und »Diebstahl« von Rheinberger den Schluss des ganzen Concertes gebildet hätten; um so mehr ist es Pflicht, hier zu constatiren, wie sehr die beiden werthvollen Lieder gefallen haben. Ein Soloquartett, bestehend aus den Herren Deluggi, Heinrich, Fuchs und Thoms, vermochte mit F. Schubert's entzückendem »Gondelfahrer« nur wenig Anklang zu finden; die Stimmen schienen sich nicht recht verbinden zu wollen, es fehlte die Leichtigkeit und Zartheit des Vortrages und dem ersten Tenoristen namentlich die erforderliche leichtansprechende hohe Stimmlage. Reichsten Beifall erntete Herr Vogl für die vorzügliche Wiedergabe einer sehr stimmungsvollen, klangschönen »Abendelegie« von Franz Lachner mit Orgel und Violinbegleitung. Herr Brückner zeigte sich bei dieser Elegie, wie bei einer Sonate mit Clavierbegleitung von Händel als echt deutscher Meister seines Instrumentes mit breitem Tone und einer hingebenden Auffassung, welche alles Virtuosenhafte dem Geiste der Werke unterordnet.

Ein schöner Nachklang zu der letzten Saison war das Concert des Oratorienvereines am 14. Januar d. J. An Stelle Rheinberger's ist der begabte einheimische Componist Max Zenger an die Spitze des Vereines getreten, derselbe, welcher auch statt des nach Königsberg übergesiedelten Joh. Nep. Cavallo die musikalische Leitung des akademischen Gesangvereines übernommen hat. Erforderten auch die vom Oratorienvereine aufgeführten Werke: »Ich hatte viel Bekümmerniss«, Cantate von J. S. Bach und »Cäcilienode« von G. F. Händel, einen volleren Chor, ein durchaus sicheres, exactes Orchester, und Solisten, welche mehr leisten können, als was gute Dilettanten zu leisten vermögen, so verdient doch gerade das Studium der Chöre, deren Ausdauer und Sicherheit alles Lob. Zur besonderen Zierde gereichte der Aufführung die liebenswürdige Mitwirkung der kgl. Hofopernsängerin Frl. Weckerlin, welche hier als Oratoriensängerin noch nicht aufgetreten war und in beiden Werken geradezu mustergültig ihre Aufgabe erfasste und durchführte. Von unbefriedigender Wirkung war die Benutzung eines Harmoniums an Stelle der Orgel zur Begleitung und Ausfüllung. Nach manchen trockenen Sätzen imponirte in Bach's Cantate zumeist der grandiose Schlusschor. Die Vergleichung beider Händel'scher Cäcilienoden, welche hier so kurze Zeit nach einander zu hören waren, erwies deren volle künstlerische Ebenbürtigkeit — wenn man bedenkt, dass die Anlage der zweiten in einem wesentlich kleineren Rahmen erfolgt ist, als jene des »Alexanderfestes«.

Noch habe ich über ein Concert zu berichten, welches der junge Clavierspieler L. von Duniecki am 28. Januar gab, ein in diesen Blättern schon öfters genannter äusserst begabter Zögling der hiesigen Musikschule, der leider so sehr auf musikalische Irrwege gerieth, dass es für ihn schwer werden wird, sich auf die richtigen Pfade der Kunst zurückzufinden. Er spielte Beethoven's Sonate Op. 106 B-dur ohne die nöthige Reife, Innerlichkeit und Logik der Auffassung, die Schlussfuge aber unklar und vermöge fortwährenden Pedalgebrauches verschwommen, J. S. Bach's chromatische Phantasie und Fuge zu virtuosenhaft, Chopin's Ballade in F-moll gut und eine der »Soirées« von Liszt zu rauh und unruhig. Doch woher dieser Rückschritt, diese Verirrung? Duniecki gehört leider zu jenen jungen Musikern, deren ganzes künstlerisches Wesen in Richard Wagner und seinen Werken aufgegangen ist; er wäre einer der ersten in der dortigen Musikschule gewesen — wäre sie zur Existenz gekommen. Ein merkwürdiger Ausfluss des

Wagner-Enthusiasmus Duniecki's und seiner Genossen ist das bereits mehr als fünfjährige Bestehen des »Ordens vom heiligen Gral«, welcher im November vorigen Jahres eine »Aufführung von Bruchstücken aus den Werken ‚des Meisters'« in Concertform mit Clavierbegleitung, welche Duniecki den ganzen Abend über allein übernommen haben soll, veranstaltete und auf das Programm die wohlmeinende Bemerkung unter Allegation der »gesammelten Schriften« und der Textbücher gesetzt hat, »es würden die Zuhörer im eigenen Interesse gebeten, sich mit den Dichtungen entsprechend zu versehen«. Dieser Richtung gehört denn auch Duniecki so mit Leib und Seele an, dass er W. H. Riehl's von gegentheiliger Ueberzeugung getragene musikgeschichtliche Vorträge in der Musikschule nicht mehr ertragen zu können vorgab, und aus letzterer ohne alle Rücksicht auf den freundschaftlichen Rath seiner Lehrer austrat — ein für die Kunst bedauernswerthes Opfer des Wagnerianismus in seiner Extravaganz, als dessen Exempel der Vorfall erzählt sein soll.

Mein Brief ist damit zu Ende. Sie fragen vielleicht erstaunt nach der Oper? Wir bekamen zwei neue Musikdirectoren: Herr Hieber vom kgl. Volkstheater, wo Volksschauspiele, Possen und Operetten gegeben werden, und Herr Rüber, der seitherige Solorepetitor des Hoftheaters, und diese beiden haben sich in neueinstudirten Opern eingeführt: Herr Hieber mit Herold's »Zampa« in allzu schwerfälliger Auffassung, an welcher indessen die Sänger, vor Allem Herr und Frau Vogl, mehr Schuld trugen als der Dirigent, so dass sich die in vielen Sätzen veraltete Oper nicht lange halten dürfte; und Herr Rüber mit Donizetti's frischer »Lucia di Lammermoor«, welche mehr Freunde erwarb als »Zampa« und stilgerechter wieder auftrat. Besseren Anklang als diese Reprisen aus alter Zeit fanden indessen Lortzing's »Wildschütz« und Flotow's »Martha«, in welchen unser bester Sänger und Spieler, Kindermann, trotz seiner sechszig Jahre über unsere jungen Opernmitglieder weit hervorragt. An Novitäten hat sich unsere Bühne seit den im letzten Briefe besprochenen nicht versucht, ja sogar Max Zenger's »Wieland der Schmied« auf unbestimmte Zeit zurückgestellt, da vorerst Wagner's »Siegfried« auf höchsten Befehl gegeben werden muss, wozu der Lindwurm bereits seine Studien macht. Ich denke das nächste Mal von deren Resultat berichten zu können.

Berichte.

Leipzig, 12. März.

Bezüglich der musikalischen Vorgänge in der ersten Woche dieses Monats ist zunächst über das neunzehnte Gewandhausconcert Donnerstag den 7. März zu berichten, in welchem ausser der neunten Symphonie noch die C dur-Messe Op. 86 von Beethoven in sehr guter Ausführung zu Gehör gelangte. Das letztere äusserst selten gehörte Werk packte durch seine Kernhaftigkeit und dramatische Wahrheit die gesammte Zuhörerschaft dermaassen, dass dieselbe am Schlusse desselben in lauten Applaus ausbrach, was sonst kirchlichen Tonschöpfungen gegenüber selten oder nie hier geschieht. Es liegt in diesem Factum aber auch zugleich ein gewisses Urtheil über den musikalischen Charakter jener Messe enthalten, der nichts weniger als einseitig exclusiv kirchlich, sondern der Ausdruck allgemein menschlichen religiösen Denkens und Empfindens ist, wie es sich unter der Einwirkung der für die gesammte Christenheit im gleichen Grade gültigen Glaubenssätze herausbildet, und wie es im vorliegenden Falle nur durch einen Genius wie Beethoven noch besonders künstlerisch präcisirt wurde.

Einen Genuss aparter Art hatten wir in dem Tags darauf in der hiesigen Nicolaikirche abgehaltenen Concerte der sogenannten Jubiläumssänger: Geo. L. White, Musikdirector; Miss Ella Sheppard, Pianistin; Maggie L. Porter, Sopran; Georgia M. Gordon, Sopran; Patti Malone, Sopran; Lucinde Vance, Contraalt; America W. Robinson, Contraalt; Mr. T. Rutling, Tenor; H. D. Alexander, Tenor; F. J. Loudin, Bass, und B. W. Thomas, Bass, sämmtlich ehemalige Sclaven aus Nordamerika von der Fisk-Universität in Nashville, Tenn. — Dr. Joseph P. Thompson schreibt in seinem Vorwort zu seiner »Geschichte der Jubiläumssänger« über jene Sänger: »Jetzt wird man in Deutschland mit einer Neger-Gesellschaft unter Verhältnissen Bekanntschaft machen können, die ein Racenphänomen bieten, wie es in der That bisher noch nicht dagewesen ist; Leute nämlich von Negereltern als Sclaven geboren, in Folge des Krieges frei geworden, welche die ersten Augenblicke ihrer jungen Freiheit zur Erwerbung von Kenntnissen benutzen und nun ihre Zeit und musikalischen Anlagen daran wenden, um für sich und ihre Race eine höhere Erziehung anbahnen zu helfen. In England sowohl, wie in Holland hat die Geschichte dieser Sänger und ihr lobenswerther Zweck zahlreiche und gebildete Hörer versammelt und ihnen sogar die Gunst des Hofes erworben. Das allgemeine Urtheil kommt dahin überein, dass sie diesen Erfolg verdient und ihre Auszeichnung würdig getragen haben. Sie sind keine jener umherziehenden Jahrmarktsänger, welche durch Kunststücke oder Spässe die Gunst des Publikums zu erhaschen suchen; sie müssen noch weniger mit jenen sogenannten Banden von ‚Negro-Minstrels' verwechselt werden, die aus Weissen bestehen und sich auf Kosten einer Race lustig machen, welche wirklich Hilfe und Theilnahme verdient; nein, unsere Neger sind Christen im Dienste des edelsten Zweckes der Menschheit: Sclaven nämlich Mittel und Wege zu bieten, sich zu würdigem Genusse ihrer Freiheit aufzuschwingen. Es kann daher nicht bezweifelt werden, dass sie das Mitgefühl und die Theilnahme des deutschen Publikums gewinnen werden, wie sie ja schon in Amerika, England und Holland Erfolg gehabt. Wie die Tyroler und die schwedischen Sänger, bringen sie die Lieder ihres Volkes, Lieder der Trauer, der Hoffnung, des Glaubens, wie andererseits Lieder voll Humor, welche durch Sclaven überliefert sind, die nie eine Zeile Dichtung lesen oder eine Note schreiben gelernt haben. Noch eine Generation weiter, und diese Lieder sind verschwunden, daher ist es wohl berechtigt, sie jetzt in ihrem eigenen Geiste mit Interesse und Theilnahme zu hören, vorgetragen in aller Eigenthümlichkeit ihres Wesens.« Der grösste Theil der von den Jubiläumssängern, jetzt als freien Menschen, vorgetragenen Lieder und Melodien sind die identischen Lieder und Melodien, mit welchen sich die von ihnen vertretenen Millionen von Sclaven in den Vereinigten Staaten von Amerika bis zu ihrer vor 12 Jahren erfolgten Emancipation trösteten. Der einzige Unterschied zwischen sonst und jetzt besteht darin, dass sie jetzt als geschulte Sänger das vortragen, was sie bis dahin zu Hause und auf dem Felde kunstlos sangen. Dies ist der Standpunkt, von welchem aus Worte und Melodien zu betrachten sind. Vor ihrer Befreiung betrachteten die Neger ihre Lage wie die der Israeliten in Aegypten und blickten auf die Zeit ihrer ersehnten Emancipation als auf ihr Jubiläums- oder Halljahr. Nach ihrer Befreiung sahen sie darauf unter demselben Bilde zurück. Daher die Wahl des Namens »Jubiläumssänger«, die häufige Wiederkehr des Wortes »Jubiläum« und der Anspielungen auf Moses, Pharao etc. in ihren Liedern. Wann diese Lieder und Melodien entstanden sind, weiss Niemand. Alles, was man sagen kann, ist, dass sie, so wie sie sind, vorgefunden wurden. Die Weisen dieser Neger klangen seltsam und doch — bis etwa auf zwei oder drei hart an Bellini und Verdi anstreifende Gesänge — nicht so, dass sie nicht in der Kirche zulässig gewesen wären, zumal die Tonbehandlung und namentlich das Zusammensingen der Vortragenden in jeder Weise nobel und künstlerisch war. Bewundernswerth ist die Ausdauer dieser Sänger, welche ihre Lieder ohne grossen Aufenthalt und ohne jedes störende Takt- und Tonangeben nicht nur glockenrein, sondern auch mit den feinsten Tonschattirungen hintereinander weg singen. Besonders glückt ihren weichen, leicht ansprechenden Stimmen das Piano, zudem kommt noch, dass sie ohne alle Künstelei und mit einer wohlthuenden Wärme der Empfindung singen.

Auf jene exotischen Weisen hörten wir Sonntag den 10. März seitens der Singakademie wieder zwei kirchliche Werke, über welche viele Worte zu machen uns überflüssig erscheint, da sie jedem Musiker, wie jedem gebildeten Musikfreunde hinlänglich bekannt sind, — es waren Bach's Magnificat und Mozart's Requiem. Es erübrigt daher nur noch hinzuzufügen, dass dieselben, etwa einzelne Tempoüberhastungen ausgenommen, namentlich in ihrem gesanglichen Theile ganz zufriedenstellend zur Darstellung kamen.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 27. März 1878. **Nr. 13.** XIII. Jahrgang.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst das erste Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das zweite Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

Anton André's Lehrbuch der Tonsetzkunst in neuer Bearbeitung.

Als Gottfried Weber im Jahre 1817 mit seinem »Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst« erfolgreich einen neuen Weg betrat, obwohl er nicht einmal praktischer Musiker, und am wenigsten angestellter Tonlehrer war, fühlte Mancher den Trieb ihm in bändereichen Lehrbüchern nachzueifern, der sonst wohl nicht daran gedacht hätte. Wir wissen jetzt aber, dass es nur einem Einzigen gelang, Weber zu überbieten und alle Mitstreber erfolgreich aus dem Felde zu schlagen, nämlich A. B. Marx. Unter denen, welche diesem unmittelbar vorausgingen, nimmt André die erste Stelle ein. Er wurde aber durch Marx gleichsam mundtodt gemacht, und es ist lehrreich, die Gründe davon aufzusuchen.

Johann Anton André wurde 1775 geboren und publicirte erst 1832, also in seinem 57. Lebensjahre, den ersten Band der Tonsetzkunst. Wer in diesem Alter einen weitaussehenden Plan vorlegt, ohne Alles für eine schnelle Ausführung fertig zu haben, der bringt sich von vorne herein um den Erfolg. Was ein Dreissigjähriger thun kann, bei dem Beginn einer Arbeit einen beliebig weiten Bogen schlagen, das ist schon bei einem Vierzigjährigen bedenklich, und bei einem noch Aelteren Thorheit. André beschreibt in seinem ersten Bande die Lehre von den Accorden, ihrer zwei- und mehrstimmigen Anwendung, der Modulation und Ausweichung nach allen Tonarten, sowie der melodischen und harmonischen Behandlung der Tonwerke der Alten und des Chorals, welches letztere Capitel auch noch durch 66 beigegebene Choräle in vierstimmigem Satze erläutert wird. Ein zweiter Band sollte unmittelbar folgen und alles abhandeln, was Contrapunkt, Canon und Fuge betrifft, kam aber in drei Abtheilungen erst im Laufe der nächsten zehn Jahre heraus, die letzte davon 1843, ein Jahr nach dem Tode des Autors († 6. April 1842).

Dies sollte indess keineswegs das Ganze sein, wie der treffliche Mann es sich gedacht hatte, sondern etwa nur ein Drittel desselben. Nachdem jene beiden ersten Theile vorgelegt waren, sollte in einem dritten Bande die Lehre der Melodie und des melodischen Periodenbaues vorgetragen werden. Der vierte Band sollte darauf die musikalischen Instrumente beschreiben und die wichtigsten derselben in Abbildungen beifügen, nebst Regeln über ihren Gebrauch wie über ihre Zusammenstellung, also über Instrumentation, Orchester und dergleichen. Dem fünften Bande war dagegen die Aufgabe zugetheilt, den Gesang oder die Singcomposition zu behandeln, die Verbindung von Musik und Sprache, die verschiedenartigen Compositionen, als Lied, Arie, Duett u. s. w. Zum Beschlusse sollte dann ein sechster Band Anleitung geben zur Beurtheilung und Verfertigung der verschiedenen Tonstücke, also eine praktische Compositionslehre und zugleich eine musikalische Kritik, Aesthetik oder wie man es nennen will, darbieten. Entsprechende Musikbeispiele in reicher Zahl wurden versprochen und waren von einem so beschlagenen Musiker, der mit gleicher Fertigkeit Noten und Buchstaben schrieb, auch ohnehin zu erwarten. »Wozu wahrscheinlich« — sagt Fink bei Anzeige des ersten Bandes in der Allg. Musikal. Zeitung 1834 Sp. 638 — »noch ein Generalregister über alle 6 Bände kommen wird, das zugleich als ein für sich bestehendes musikalisches Lexicon zu gebrauchen sein soll. Es umfasst also das ganze Gebiet der Tonsetzkunst nach der Ansicht des bereits vielfach bekannten Verfassers, welcher die Musik mit Recht nicht blos unter die schönen Künste, sondern auch unter die Wissenschaften zählt.« Diese hier angekündigte Encyklopädie der Tonlehre oder Musikwissenschaft hat aber zunächst den einen grossen Fehler, dass sie nicht zu Stande gekommen ist und von Seiten des Verfassers auch nicht zu Stande kommen konnte. Es ist etwas anderes, über alle Lehrzweige der Musik seine festen Ansichten zu haben und sie Schülern mündlich mitzutheilen, als es ist sie in einem systematischen Zusammenhange schriftlich darzulegen. Bei letzterem Verfahren kommt es nicht zunächst darauf an, ob die vorgebrachten Ansichten in persönlicher Praxis gewurzelt oder in der Sache begründet sind, sondern darauf, ob sie in einer Form zu Tage kommen, welche den Anschauungen der Zeit entspricht und dadurch allgemein verständlich wird. Wir finden bei Weber und Marx weit mehr auszustellen, als bei André; ihre Lehren und Lehrwege rufen den gegründetsten Widerspruch hervor, sofern sie den Anspruch erheben, als die einzig oder doch vorzugsweise berechtigten für »unsere Zeit«

zu gelten, was namentlich Marx mit wortreichem Pomp unermüdlich behauptet hat. Aber sie traten hervor als ein fertiges Gebäude, in welchem gerade das die bestechende Vorderansicht bildete, was dem vermeintlich Veralteten gegenüber als neue Erkenntniss der Kunst vorgetragen wurde. Nach einem solchen Neuen gelüstete die Zeit, und Derjenige gewann das Ohr der Menge, welcher es im Schimmer der Zeitphilosophie begreiflich zu machen wusste. Wie die Kunst in ihrem wesentlichsten Disciplinen auf die Dauer dabei fuhr, war eine Frage, die in jener Periode völliger Unreife, welche die musikwissenschaftlichen Zustände von 1820 bis 1840 kennzeichnet, Niemand aufwerfen konnte; daher sprachen wir vorhin aus, was überhaupt als eine feststehende allgemeine Wahrheit angesehen werden kann, nämlich: dass niemals der objective Gehalt, sondern das subjective Gefallen über das nächste Schicksal eines Buches entscheidet. Ein solches Gefallen, eine solche handgreifliche Verständlichkeit wusste selbst Weber mit seinem Juristenstil zu erzielen, besonders aber der geistreiche Marx durch eine phantasievolle Darstellung, welche den Leser in die schönsten Träume einwiegte. Da hatte ein Tonlehrer einen schlimmen Stand, der bei dem Umfange seines musikalischen Wissens nicht durch eine glatte, abgeschlossene und philosophisch aufgeputzte Systematik bestechen konnte. Es war daher André's Schicksal, von Kennern gelobt und vom grossen Publikum nicht gelesen zu werden.

Ein Schüler von ihm, Hr. Henkel in Frankfurt a. M., hat nun den Versuch gemacht, das André'sche Lehrbuch aufs neue vor die Oeffentlichkeit zu bringen als

Lehrbuch der Tonsetzkunst von **Anton André**, in gedrängter Form herausgegeben von **Heinrich Henkel**. Offenbach a. M., Joh. André. 1874 ff. gr. 8.

Es behandelt ebenfalls in vier Abtheilungen oder Heften, von denen jedes als ein selbständiges Buch für sich besteht und unabhängig von den andern gebraucht werden kann, die Harmonielehre, den Contrapunkt, den Canon und die Fuge. Der Herausgeber führt als Gründe, weshalb André's Lehrbuch seiner Zeit nicht die verdiente Würdigung gefunden habe, »ausser dem zufälligen gleichzeitigen Erscheinen anderer Werke über denselben Gegenstand und dem in zu langen Zeiträumen vor sich gehenden Druck der einzelnen Bände« noch besonders an »die vom Verfasser eingeführten eigenthümlichen Accordzeichen, welche Vielen unbequem waren, sowie eine zu grosse Ausdehnung des Werkes selbst, die Manchen von seinem Gebrauch abzog« Letztere hatte ihren Grund in der Menge von eingereihten historischen, kritischen und literarischen Bemerkungen, eine werthvolle Zugabe wohl für den reiferen Künstler oder musikalischen Forscher, nicht aber dem directen Bedürfniss eines dem Studium der Theorie zum erstenmal obliegenden jungen Musikers zusagend.« Diese Worte enthalten im Grunde dasselbe, was wir oben aussprachen, indess mehr nur zwischen den Zeilen. Dass von mehreren gleichzeitig erscheinenden Büchern über denselben Gegenstand das eine auf die öffentliche Bahn gelangt, das andere in die Ecke gedrängt wird, hat natürlich seine Gründe. Auch das Werk von Marx erschien nicht schnell hinter einander, sondern in einem ähnlich langen Zeitraume, und was den Umfang anlangt, so übertrifft es das von André um das doppelte. Brachte André allerlei historische, kritische, literarische und sonstige Bemerkungen vor, so that Marx solches erst recht: also auch hierdurch kann die Zurücksetzung nicht hinlänglich begründet sein. Aber es bestätigt sich hier wieder dass, wenn Zweie dasselbe thun, es doch nicht dasselbe ist. Treten solche Bemerkungen auf als störende Unterbrechungen, so sind sie ein beschwerender Ballast; aber stehen sie da als Lichter, die dem Lernenden aufgesteckt werden, als Zielpunkte die der Reiz der Darstellung begehrenswerth macht, so erscheinen sie dem Kunstjünger gleichsam als der Kern des Ganzen, über welchem er sogar den eigentlich unterrichtenden Theil vernachlässigt. Das alles ist bei Marx der Fall gewesen, dem vielgelesenen, welcher eben durch sein Beiwerk in weitesten Kreisen anregte, von welchem aber in den technisch musikalischen Disciplinen eigentlich Niemand etwas gelernt hat. André stand nicht auf diesem modernen, sondern mehr auf dem älteren Standpunkte der Uebergangszeit, für ihn wäre daher eine möglichst einfache Darlegung der Tonlehre das richtigste gewesen. Das einzige Gebiet, auf welchem er sich völlig sicher fühlte, war das technische; historische, kritische, ästhetische oder sonstige Ausführungen über seine Kunst lagen ihm weit ferner. Der Erfolg hat gezeigt, dass er sich hierüber täuschte. Die Veröffentlichung seines Lehrbuches fiel in die Zeit der ersten Regungen unserer neueren Musikwissenschaft, die sich damals mit Recht zunächst der historischen Forschung zuwandte. Jeder zuverlässige Fingerzeig von einem so gewiegten Musiker würde in jenen unmündigen Zeiten mit Dank benutzt sein. Aber André wusste keine derartigen Gesichtspunkte von irgend welchem Belang aufzustellen, weder im Historischen noch im Kritisch-Aesthetischen; was er äusserte, erschien als Kenntnisse oder Ansichten eines Privatmannes und wurde auch demgemäss aufgenommen. Einen irgendwie bedeutenden Einfluss hat er durch dieselben nach keiner Seite hin auszuüben vermocht. Etwa gleichzeitig mit den letzten Abtheilungen dieses Lehrbuches erschien eine Harmonielehre von Dehn, welche ebenfalls derartige Beigaben lieferte, die der Verfasser später für überflüssig erklärte und in einer neuen Ausgabe auch beseitigte. Aber weil Dehn ein selbständiger Musikforscher war, enthalten diese Excurse doch mancherlei Bemerkungen, welche von Anderen gern benutzt sind. Es wird schwer halten, bei André etwas Aehnliches nachzuweisen. Er kannte und übte unzweifelhaft die ganze Kunst in allen ihren Formen, nur waren Zeit und Umgebung, in welcher er lebte, nicht geeignet den Horizont zu erweitern. Was er als Musikverleger in dieser Hinsicht unternahm, verdient hohe Anerkennung, war aber doch unerheblich im Hinblick auf jene grosse vielgestaltige Kunst der Vergangenheit, welche damals noch fast gänzlich im Dunkeln lag. Ohne die Kenntniss dieser Kunst ist aber ein ausreichendes Lehrbuch nicht mehr zu schreiben.

Als Tonlehrer ist André ein solider Praktiker. Auch die Reihenfolge der Stoffe halten wir für die richtige. Die Harmonielehre ist geeignet den Anfang zu machen, den Boden zu präpariren, worauf der Contrapunkt folgen kann; auch ist es natürlich, dass sich dann der Canon anschliesst und die Fuge den Beschluss macht. Andere haben abweichende Ansichten über die Reihenfolge, aber wie gesagt, wir halten André's Anordnung, welcher auch Herr Henkel folgt, für ganz sachgemäss. Auf die Ausführung kommt freilich alles an. Und hier traten uns sofort wieder die Mängel entgegen, welche in allen sogenannten Harmonielehren unserer wie der voraufgegangenen Periode zu finden sind. Sie wollen mehr lehren, als eine blosse Harmonieunterweisung lehren kann, und sie fassen dabei den Gegenstand nicht frei und weit genug auf. André beschäftigte sich ebenfalls hauptsächlich mit dem »Choral«, so sehr, dass er seinem Harmonielehr-Bande 66 solcher Choräle in vierstimmiger Musik beigab. Das ist beschränkt, weil andere Dinge ein gleiches Recht auf Harmonisirung haben, z. B. Recitative, Arien mit blossem Basse und ähnliche Sätze, und zugleich ist es ein Uebergriff in ein fremdes Gebiet, denn die blosse Harmonielehre kann niemals Anleitung geben zum »reinen Satze«, da dieser in den Contrapunkt gehört; sie hat es lediglich mit dem angewandten Satze zu thun. Wir führen dies hier nur als Beispiel an, dass in der Klärung unserer Lehrbücher noch viel zu thun ist. Im Uebrigen ist André's neubearbeitetes Werk durch-

aus brauchbar und gehört zu den nützlichsten und klarsten Anweisungen, die wir in diesem Fache besitzen.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Pianoforte und Violine.

Hans Huber. Phantasie für Pianoforte und Violine. Op. 17. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 6 M.

Ein sehr empfehlenswerthes Werk, das sich nicht mit Unrecht Phantasie nennt, denn hier ist schön phantasirt und Neues zu Tage gefördert und daneben, wie immer bei dem Verfasser, interessant und solide gearbeitet. Ein kurzes Vorspiel führt effectvoll in ein *Allegro con fuoco* (G-moll 4/4), in dem ein ungarisches Motiv einen milden Gegensatz bildet. Der Satz ist ziemlich kurz gehalten. Sodann folgt ein mit »Sehr langsam« überschriebener Satz (Es-dur 4/4). Der dritte Satz ist ein besonders charakteristisches *Prestissimo* (G-moll 6/4), das Finale (*Allegro con fuoco* G-dur 4/4) ein etwas breiter gehaltener Satz, in dem die ungarische Melodie des ersten Theils hauptsächlich zur Verwendung kommt. Alles in dem Werk ist wirksam und anregend. Tüchtige Spieler (solche verlangt es) mögen es sich nicht entgehen lassen. *Frdk.*

Für Violoncell mit Pianoforte.

Ludwig Ebert. 3 Charakter-Stücke für Violoncell mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 1. Wandermarsch. Nr. 2. Schiffers Abendlied. Nr. 3. Bachanale. Op. 7. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. M. 3,50.

Viel Erfindung ist nicht in den Stücken, doch zeugen sie von gutem Willen. Wenn mit ihm nur viel gethan wäre! Das Bachanale hat uns noch am besten gefallen. »Uebermüthig« aber ist es nicht, wird es durch übermüthigen Vortrag auch nicht werden. Die Stücke sind nicht gar schwer auszuführen.

Adolph Fischel. Fantasie für Violoncello oder Violine mit Begleitung des Pianoforte. Op. 48. Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock. Pr. 3 M.

Eine Fantasie ohne Phantasie, unbedeutend und langweilig in jeder Beziehung. Wer mit Op. 48 nichts Besseres zu liefern im Stande ist, der darf nicht erwarten, dass man sich länger bei ihm aufhält. *Frdk.*

Für Violine mit Orchester.

Alex. Zarzycki. Romance pour Violon avec Quatuor, Flûte, Clarinette et 2 Cors ou avec Piano. Op. 16. Partition Pr. M. 1,50. Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

Wenn Herr Wilhelmj, dem die Romanze gewidmet ist, sie spielt, wird man vielleicht sagen: schön. Der Componist darf dies nur nicht auf sich allein beziehen. Thät er es nicht, sondern vindicirt er sich in Bescheidenheit nur ein Minimum oder, wenn er noch bescheidener sein will, nichts von dem Prädicat, so können wir ihn nur loben. Die Romanze besitzt die gute Eigenschaft, dass sie nicht lang ist. Die Orchesterbegleitung ist durchsichtig, aber, da mehrfach in Tonarten mit Doppelkreuzen modulirt wird, nicht gerade sehr leicht zu nennen.

Frdk.

Opern- und Concert-Aufführungen in Paris gegen Ende des Jahres 1877.

(Schluss.)

Die ausschliessend der Aufführung von Faust's Verdammniss gewidmete Serie der Chatelet-Concerte hat Sonntag den 8. December begonnen. Es steht eine lange Reihenfolge in Aussicht. Berlioz' wundervolles Meisterwerk, stets besser verstanden und besser ausgeführt, erregt Enthusiasmus. Mlle. Vergin, welche an die Stelle der Mme. Duvivier getreten ist, singt die Rolle der Margarethe köstlich, indem sie vor Allem deren gefühlvolle und elegische Seite zur Geltung bringt. Mit rührendem Ausdrucke und exquisiter Empfindung trägt sie die so zarte und poetische Romanze: »Der Liebe heisse Flamme« und das altdeutsche Lied vom König in Thule vor.

Herr Lauwers und Herr Zalazac erringen in den Partien des Mephisto und Faust ganz dieselben Erfolge wie im letzten Winter. Die Stimme des Herrn Zalazac, schon vom ersten Auftreten dieses jungen Künstlers an sehr schön, hat in Hinsicht auf Biegsamkeit, Umfang und Homogenität merklich gewonnen. Schon seit langer Zeit hat man kein volleres, sympathischeres Organ von reizenderem Klange gehört. Irre ich mich nicht, so wird dieser für seine Kunst schwärmende und wunderbar begabte Sänger ein grosser Künstler werden und, indem er selbst sein Glück macht, das der Bühne fördern, die ihn gehörig zu verwenden weiss.

Was Herrn Lauwers betrifft, dessen Stimme und Talent sehr bedeutende und unbestreitbare Eigenschaften besitzen, so verstehe ich nicht, warum er darauf beharrt, mit einer Uebertreibung, welche an ihm bereits getadelt worden ist, gewisse Noten in der Serenade des Mephisto zu betonen. Er hat nicht einmal die Entschuldigung für sich, dass es so, wie er es macht, in der Partitur vorgeschrieben sei.

Verschwunden sind die Kürzungen und die Zögerungen in den Tempos; die Aufführung von Faust's Verdammniss ist so vollendet, wie man sie nur wünschen kann, wofür wir Herrn Colonne und den ausgezeichneten Künstlern, an deren Spitze er steht und die er einsichtsvoll leitet, unseren Glückwunsch darbringen. —

Ein von Herrn Lalo componirtes und von Herrn Fischer in sehr anerkennenswerther Weise ausgeführtes Violoncell-Concert hat in dem Concerte des Circus viel Erfolg gehabt. Man hat es letzten Sonntag wiederholt. Es ist ein sehr verständig geschriebenes und sehr fein instrumentirtes Stück, das mit grosser Kunst und mit vom besten Geschmacke zeugender Mässigung das Talent des Virtuosen zur Geltung bringt. Für gewöhnlich spielte man sonst das Concert von Molique, künftig wird man das des Herrn Lalo wählen. Das so sehr beschränkte Repertoire der Violoncellisten bedurfte wohl der Erweiterung und Erneuerung. —

Die Sitzung zur Anhörung der römischen Preise hat kürzlich in dem Saale des Conservatoriums stattgefunden. Nur drei Compositionen waren auf dem Programm des Abends verzeichnet: eine Symphonie von Herrn Wormser (grosser Preis von 1875), ein variirtes Lied für Saiteninstrumente und ein Psalm: *In exitu Israel* von Herrn Salvayre (grosser Preis von 1872). Das Orchester und die Chöre standen unter der Leitung des Herrn Deldevez.

Der erste Satz der Symphonie des Herrn Wormser hat den Fehler, einigermaassen wie eine Ouvertüre behandelt zu sein. Mag es immerhin gestattet sein, einen Bruch mit der Tradition zu versuchen, die alten Geleise zu durchbrechen, aber nur unter der Bedingung, keine unfruchtbaren Anstrengungen zu machen. Mehr werth ist es sonst, die classischen Formeln zu respectiren, als sie ohne Erfolg vermeiden. Ich ziehe diesem ersten Stücke (*Allegretto con fuoco*) das darauf folgende Adagio vor, worin eine Horngesangsstelle dominirt, deren poetischer und mysteriöser Charakter ziemlich an Mendelssohn's Manier erinnert. Wenn man Jemanden nachahmen will, so wähle man sich wenigstens ein gutes Muster! Das *Tempo di Minuetto* ist reizend, hat sogar eine gewisse Eleganz und ist sehr gut durchgeführt. Dieser Theil der Symphonie des Herrn Wormser, eines übrigens empfehlenswerthen Werkes, hat den meisten Erfolg gehabt. Am wenigsten wurde das Finale goutirt. Herr

Wormser hat noch viel zu lernen, viel zu studiren; seine Eigenschaften als Harmoniker und Melodiker werden häufig durch seine Unerfahrenheit in der Kunst zu schreiben und vor Allem in der Kunst zu instrumentiren beeinträchtigt.

Im Gegensatze damit stehen bei Herrn Salvayre die Geschicklichkeit und Gewandtheit ausser allem Zweifel und lassen einen Compositeur erkennen, der in alle Geheimnisse des Handwerks eingeweiht ist. Sein variirtes Lied in absichtlich alterthümlicher Form und Haltung ist ein ausgezeichnet geschriebenes und sehr angenehm anzuhörendes Musikstück; die letzte Variation, die einzige, welche sich in Dur bewegt, ist sehr brillant und bildet einen glücklichen Contrast mit den vorhergehenden.

Der 113. Psalm für Soli, Chor und Orchester in vier Abtheilungen ist eine bedeutende Composition, in der der junge Musiker durch das Ensemble der Stimmen und Instrumente Effecte zu erzielen gewusst hat, bei denen zuweilen eine gewisse Grossartigkeit nicht zu verkennen ist. Indessen ist vielleicht der Stil mehr dramatisch als religiös; allein ein Componist kann sich nicht leicht dem Einflusse seines Temperaments entziehen, und dieses weist, wie ich glaube, Herrn Salvayre vor Allem an die Bühne; dort findet sein Talent die beste Gelegenheit zu der ihm zusagenden Entfaltung, und dort hat er die meiste Chance zu reussiren. Sein neues Werk steht nach meiner Ansicht höher als das *Stabat mater*, welches er bei der vorjährigen Sitzung hören liess; es ist homogener, in einem mehr persönlichen und gehaltenen Stil geschrieben. Uebrigens wird Herr Salvayre in der Kirche noch mehr als auf der Bühne sich vor dem Missbrauche excessiver Klangwirkungen zu hüten und die lateinische Prosodie zu studiren haben, die er nicht vollständig zu kennen scheint. —

Herr Henri Maréchal (grosser Preis von 1870), der viel applaudirte Autor des reizenden Werkes: *Les Amoureux de Catherine*, hat eben ein viel bedeutenderes Werk veröffentlicht: Die Geburt Christi, eine heilige Dichtung, deren erster und zweiter Theil nach einander in den zwei letzten Concerten der römischen Preise aufgeführt worden sind. Herr Maréchal hat seine Partitur überarbeitet, vermehrt und sehr verbessert, bevor er sie der Oeffentlichkeit übergab. Er entfernte daraus einige Fehler, welche ihm die Kritik bezeichnet hatte und die er mit Hülfe der Erfahrung, welche ein strebsamer Musiker jeden Tag macht, bald selbst entdeckt haben würde. Das Werk des Herrn Maréchal, wie es nun vorliegt, ist allerdings noch nicht über allen Tadel erhaben; immerhin hat dasselbe durch die Umarbeitung, welche der Componist damit vorgenommen hat, beträchtlich gewonnen. Die Instrumentation liess, so weit ich mich erinnere, vieles zu wünschen übrig. Wir können nicht beurtheilen, welche Verbesserungen Herr Maréchal in dieser wesentlichen Partie seines Werkes angebracht hat, bevor wir dasselbe im Ganzen aufführen gehört haben. Und wird dies wohl je geschehen? So gastfreundlich auch unsere Symphonie-Gesellschaften sind, so öffnen sie doch sehr selten ihre Pforten jungen Componisten, deren Notorietät nicht gross genug ist, um dem Publikum zu imponiren, zumal wenn es sich um ein Werk handelt, das einen beträchtlichen Aufwand von Executirenden und ausgewählte Solisten erfordert. Der von der Stadt Paris ausgeschriebene Concurs bietet Herrn Maréchal eine Gelegenheit, wovon er ohne Zweifel Gebrauch zu machen nicht unterlassen wird, und wozu wir ihm von Herzen Glück wünschen. —

Die »Indépendance belge« bringt uns eine sehr eingehende und rühmende Recension der ersten Aufführung von Samson und Dalila, der Oper von Saint-Saëns, in Weimar. Wir fühlen uns glücklich über den von unserem jungen Landsmanne in einer Stadt errungenen Erfolg, wo wir selbst in besseren Zeiten so herzlich aufgenommen worden sind. Wenn Herr Saint-Saëns seine Partitur nach Weimar gebracht hat, so geschah es ohne Zweifel deshalb, weil er sie in Paris nicht zur Aufführung bringen konnte. Wir haben die Opéra, wir haben das Théâtre-Lyrique, wo Werke wie Samson und Dalila und Componisten von dem Werthe des Herrn Saint-Saëns ganz naturgemäss ihren Platz finden dürften. Gewiss, der Eifer und die Bereitwilligkeit der Direction des Théâtre-Lyrique, das Streben, das sie von je her bekundet hat, Componisten von Talent bei sich aufzunehmen, lassen sie über jeden Vorwurf erhaben erscheinen. Uebrigens hat sie auch bereits ein Werk des Herrn Saint-Saëns: Die Silberglocke aufgeführt. Sind wir daher nicht im Rechte, wenn wir uns beklagen, dass eine fremde und zwar eine deutsche Bühne — nächstens wird es eine Wiener Bühne ebenso machen — Paris um die Erstlinge eines Werkes bringt, das von einem französischen Meister geschrieben ist und das sich eben so gut wie viele andere auf dem Zettel der Opéra ausgenommen haben würde?

Sehen wir, wie die Indépendance belge ihre Recension schliesst: »Der Einfluss Wagner's zeigt sich bei dieser Partitur in der Art und Weise der Auffassung der Oper und der Charakterisirung der Personen mittels typischer Motive, welche sie der Zuhörerschaft kennzeichen, die mit ihnen erscheinen und sich entfernen oder auch oft im Orchester die Erinnerung an sie hervorrufen, wenn sie selbst nicht auf der Scene sind. In Dalila sind die charakteristischen Motive stark ausgeprägt; sie besitzen vollständig die Physiognomie der Persönlichkeiten, zu deren Signatur sie dienen; sie schmiegen sich allen Wechselfällen der Action, allen Bewegungen des Dramas an. Die Situationsmotive coloriren nicht minder energisch die hervorragenden Episoden, welche die Persönlichkeiten einander gegenüber stellen. Der Componist hat Wagner studirt und ihn verstanden, aber in seiner Weise; man muss ihn zudem beglückwünschen, dass er sich keine einzige Wagner'sche Reminiscenz, weder in melodischer, noch in rhythmischer oder instrumentaler Hinsicht vorzuwerfen hat. Man darf den Autor der Dalila unter die aufgeklärten und freien Schüler von Liszt und Wagner classificiren, keineswegs aber unter das *servum pecus* der Nachahmer.«

Grosser Gott! nun sind wir im Klaren. Unter dem Patronate von Liszt und Wagner in der Opéra erscheinen, ist gerade, als wenn man sich vor dem heiligen Petrus, welcher die Pforten des Paradieses bewacht, unter der Escorte Beelzebubs und seines ersten Ministers präsentiren wollte. Der Herr Director unserer ersten lyrischen Bühne kann nicht umhin, sich durch diesen Vergleich sehr geschmeichelt zu fühlen. —

Kürzlich starb eine Künstlerin, welche vor einigen Jahren am Théâtre-Lyrique in den Fischern von Catania von Aimé Maillard debutirt hat und auch in der Rolle der Margyane in der Statue sehr graziös und reizend gefunden wurde, in Folge einer Krankheit, deren Keim sie schon lange mit sich herumgetragen hatte, einer von jenen Krankheiten, welche nie geheilt werden. Nach ihrem Abgange vom Théâtre-Lyrique trat Blanche Baretti zur Opéra-Comique über, wo sie sehr ehrenvoll die Stelle einer ersten Coloratur-Sängerin bis zu dem Tage ausfüllte, an dem sie der dramatischen Laufbahn entsagen musste. Sie gehörte einer Künstlerfamilie an und wurde sehr früh in die Anfangsgründe einer Kunst eingeweiht, der sie mehr als einen Erfolg verdankte.

Wir glauben diesen Tribut des Lobes und des Bedauerns dem Talente und dem Andenken einer jungen Dame schuldig zu sein, welche wir schon als ganz junges Mädchen gekannt haben, und welche allen jenen sympathisch war, die gleich uns ihr glückliches Naturell und ihre reizenden Eigenschaften zu würdigen Gelegenheit hatten.

München. *L. v. St.*



Berichte.

Aus Göttingen.

Mt. Das Semester ist bereits zu Ende und ich habe noch keine Zeile berichtet. Entschuldigen Sie, verehrter Herr Redacteur, dass ich mich meines Versprechens so spät entledige. Ich muss aber mehr vielleicht wie viele Andere an dem Grundsatze festhalten: erst die Arbeit, dann das Vergnügen. Und ich war mit Arbeiten überhäuft.

Wie gewöhnlich, so leitete auch diesmal Herr Musikdirector Hille das musikalische Semester mit dem ersten akademischen Concert ein und dieses eröffnete Beethoven's Bdur-Symphonie, deren Wiedergabe Lob verdient. Der Kammersänger Hr. Dr. Gunz aus Hannover sang und zwar: »Unter blüh'nden Mandelbäumen« aus Weber's Euryanthe und Lieder von Büchner (»O blick' mich an«), Hille (»Du bist die Sonne, die nicht untergeht«), Schumann (»Wer machte dich so krank« und »Alte Laute«), Lassen (»Vorsatz«). Hat auch die Stimme des Sängers an jugendlicher Frische eingebüsst, wie nicht anders zu erwarten, so hört man ihn doch immer wieder mit Behagen, denn er ist ein Meister der Gesangskunst und echter Künstler. Angehende Sänger mögen sich ihn zum Muster nehmen, speciell von ihm lernen, wie man die Stimme conservirt. Der Beifall wurde ihm reich zugemessen. Sehr freundlich wurden vom Publikum auch die Vorträge eines jungen Clavierspielers, des Herrn Eduard Reuss, aufgenommen. Derselbe, ein geborner Göttinger, ging dem Vernehmen nach vor nicht gar langer Zeit in Paris, wo er sich zeitweilig aufhielt, vom Lehrfach zur Musik über. Er besitzt ein nicht gewöhnliches Talent, nur liegt dasselbe derzeit noch in Fesseln, die hoffentlich bald fallen. Ich habe dabei hauptsächlich die technische Seite seines Spiels im Auge. Er trug vor: Novellette (F-dur) von Schumann, Rondo (C-dur) von C. M. v. Weber und Walzer (As-dur) von Chopin. Ein Adagio für Orchester von Ph. Rüfer vermochte sich besondere Sympathien nicht zu erwerben, deshalb wohl nicht, weil sein wenig bedeutender Inhalt ein so breites Ausspinnen der Form nicht rechtfertigt. Sein Wegbleiben wäre kein Verlust gewesen.

Im zweiten akademischen Concert wurde Mendelssohn's Lobgesang aufgeführt, wie ich hörte, hier zum ersten Male. Es ist viel Effect in dem Werke, namentlich in seinem vocalen Theile. Ich erinnere nur an das »Hüter, ist die Nacht bald hin?« des Solotenors. Allbekannt und beliebt ist ja auch das Duett für Frauenstimmen mit Chor »Ich harrete des Herrn«. Die Chöre sind brillant und wurden von der Singakademie tapfer gesungen, nur schade, dass sie zuweilen unter der Wucht des Blechs zu leiden haben. Die Stimmung der vom hiesigen Militärmusikchor hinzugezogenen Posaunen differirte um ein weniges mit der der andern Blasinstrumente, was für ein feines Ohr besonders in den beiden ersten Symphoniesätzen, sonst aber kaum bemerkbar war. Der zweite Symphoniesatz hat wohl am meisten gefallen, der erste hat seine schönen Stellen, aber auch viel Arbeit in sich; der letzte ist allerdings recht stimmungsvoll, bedeutend jedoch finde ich ihn nicht. Die Sopranpartie sang die Hofopernsängerin Fräul. Wiedermann aus Braunschweig gewandt und sicher, weniger weihevoll. Eine leise Neigung zum Detoniren schien sie nicht unterdrücken zu können. Sonst war sie, wie gesagt, tüchtig, auch in den Liedern von Brahms (»Wie bist du meine Königin«), Schumann (»Warum soll ich denn wandern«) und Volkmann (»Die Nachtigall«), die sie in der ersten Abtheilung des Concertes vortrug. Die Tenorpartie war bei dem Hofopernsänger Herrn Emge aus Hannover sehr gut aufgehoben, er hatte sich in dieselbe tüchtig hineingesungen und so blieb auch die Wirkung nicht aus. Eine klangvolle und ausgiebige Stimme unterstützt ihn in dem Bestreben, tiefer in das einzugehen, was er singt. In meinen Augen ist er ein sehr schätzenswerther Concertsänger, den man mit gutem Gewissen empfehlen kann. Die Scene mit »Hüter, ist die Nacht bald hin?« trug er ergreifend vor. Auch er liess ausserdem noch Lieder hören von Schubert (»Nacht und Träume« und »Die böse Farbe«) und Ingeborg von Bronsart (»Ich fühle deinen Odem«). Der Beifall, den die beiden Gäste sich erwarben, und in dem ich mit Freuden einstimmte, mag ihnen sagen, dass ihre Leistungen nichts weniger als verfehlte waren. Vom Orchester wurde im ersten Theil noch vorgeführt die Ouvertüre zu Idomeneo von Mozart und das Vorspiel zum fünften Act der Oper »König Manfred« von Reinecke.

Im dritten Concert konnte man sich wahrhaft erfreuen an dem vorzüglichen Spiel des kgl. Concertmeisters Herrn G. Haenflein aus Hannover, der zum Vortrage gewählt hatte das achte Concert (Gesangsscene) von Spohr, Abendlied von Schumann, Arie von S. Bach und Capriccio von Paganini. Edle Vortragsweise, schöner breiter Ton, bedeutende Technik — doch was soll ich all die rühmenswerthen Eigenschaften seines Spiels aufzählen, er ist mit einem Wort ein Künstler, vor dem man Respect haben muss. Das Spohr'sche Concert wurde vom Orchester discret begleitet, alles Andere mit Clavierbegleitung gespielt. Das Capriccio von Paganini, wenn auch noch so brillant gespielt, ist nicht meine Passion, ausserdem waren bei ihm Solospieler und Begleiter nicht immer eines Sinnes. Mehrmaliger Hervorruf veranlasste Herrn Haenflein zur Zugabe eines Stückes, wenn ich nicht irre, von Bach. Mit dem 23. Psalm für Frauenstimmen von Franz Schubert debütirten die Damen der Singakademie diesmal nicht sehr glücklich, das Stück wollte nicht recht herauskommen. Besser ging der erste Satz, das Kyrie, aus der Beethoven'schen Cdur-Messe. Diese ist, wie ich erfuhr, einstudirt, aber nicht zur Aufführung gelangt, was ich nur bedauern kann. Die Orchesterwerke des Abends bestanden aus einer Symphonie von Jos. Haydn (D-dur mit dem liegenden Bass im letzten Satze), einem immer jung und frisch bleibenden Werke, dessen Vortrag besonders lobend erwähnt zu werden verdient; sodann aus der Ouvertüre zu Coriolan von Beethoven, die unser Musikdirector sehr ins Herz geschlossen zu haben scheint, wenigstens häufig bringt. Ich selbst habe nichts dagegen einzuwenden, denn ich halte sie für eine der schönsten Ouvertüren, die je geschrieben wurden und höre sie immer gern. Sie ging gut. Mendelssohn's Hebriden-Ouvertüre dagegen hätte noch eine Probe mehr vertragen.

Das interessanteste von den akademischen Concerten war unstreitig das vierte und zwar der Novitäten wegen, die aufgeführt wurden: der Cmoll-Symphonie von Joh. Brahms und einer neuen Composition unseres Musikdirectors, einer grösseren Cantate für Soli, Chor und Orchester. Mit der Symphonie hatte Herr Hille sich eine schwere Aufgabe gestellt, um deren Lösung man besorgt sein konnte. Aber man sah wieder einmal, was mit Ausdauer verbundener guter Wille aller Betheiligten zu leisten vermag. Ein Hannoverscher Kritiker, der dem Concert beiwohnte, hat sich im Feuilleton des Hannoverschen Couriers (Nr. 9014) über dasselbe vernehmen lassen. Bis auf einzelne Punkte, die jedoch nicht wesentlich genug sind, um eine Discussion rechtfertigen zu können, bin ich mit dem von ihm Gesagten einverstanden und so mag er statt meiner hier reden.

„*(Ein akademisches Concert in Göttingen.) Aus musikkundigen Kreisen hier erhalten wir folgende Zuschrift: »Einer zufälligen Anwesenheit in Göttingen verdanke ich einen so schönen musikalischen Genuss, dass ich nicht unterlassen kann, durch einige Mittheilungen über denselben mich dankbar zu beweisen. Es fand an dem Abend das vierte akademische Concert statt und das Programm verkündete: Cmoll-Symphonie von Brahms, darnach Sologesang; im zweiten Theil: »Die Weiber von Weinsberg«, Cantate von Moritz Hartmann, für Solo, Chor und Orchester, componirt von Eduard Hille. Das war zu einladend und ich beschloss, das Concert zu besuchen. Die Symphonie hatte ich freilich schon gehört, aber man kann, ja muss sie öfter hören, um ganz in den musikalischen Geist derselben einzudringen; dann war ich auch gespannt auf ihre Ausführung. Besonders aber reizte mich die neue Cantate des von seiner früheren Thätigkeit in Hannover hier noch in bestem Andenken stehenden jetzigen Universitäts-Musikdirectors in Göttingen, des Leiters der dortigen akademischen Concerte. Seine zahlreichen hiesigen Freunde und Bekannten, die Verehrer und Verehrerinnen seiner schönen Lieder dürfte es deshalb interessiren, wenn ich über das Concert und speciell die Cantate ihnen Einiges mittheile. Was zunächst die Symphonie betrifft, so war ich von der Aufführung des viel gelobten und viel getadelten, nach meiner Ueberzeugung jedenfalls sehr bedeutenden Werkes auf das angenehmste überrascht. Wer das vorzügliche königl. Orchester hier zu hören gewöhnt ist, dem dürfte es verziehen sein, wenn er Vorurtheile gegen das Orchester einer Provinzialstadt nährt. Um so mehr freut es mich, constatiren zu können, dass, abgesehen von einigen Unebenheiten, das Orchester der Göttinger akademischen Concerte unter seinem bewährten Führer das höchst schwierige Brahms'sche Werk durchweg würdig executirte. Wie viel Proben, wie viel Schweiss

aber mag es gekostet haben, das aus verschiedenartigen Elementen zusammengesetzte Orchester so weit zu bringen! Um so anerkennenswerther ist die Leistung. Der erste Satz der Symphonie wird wohl vorläufig ein Räthsel für mich bleiben: sehr sympathisch dagegen wirkt der in Beethoven'schem Geiste gross angelegte letzte Satz, nächst ihm der dritte, sodann der zweite in einzelnen seiner Theile. Diesen Eindruck wird die Symphonie zuerst wohl an den meisten Orten machen. Das Göttinger Publikum verhielt sich dem Werke gegenüber zurückhaltend, mehr wohl als nöthig gewesen wäre. Auf Befragen gab mir mein Nachbar zur Antwort, das dortige Concertpublikum sei überhaupt etwas kühler Natur.

„In der etwa $^3/_4$ Stunden währenden Hille'schen Cantate, nach dem Programm noch Manuscript, machte ich die Bekanntschaft eines äusserst interessanten und liebenswürdigen Werkes, das sich, wenn erst veröffentlicht, bald Geltung verschaffen und Verbreitung finden wird. Es bietet reiche Abwechselung und eine Fülle schöner Melodien, ist spannend vom Anfang bis zum Ende. Zu den kräftigen und theilweis humoristisch gefärbten Chören der Kriegsknechte bilden die Chöre der geängsteten Weiber von Weinsberg einen schönen und effectvollen Gegensatz, und aus dem Rahmen der Chöre treten drei zwar nicht grosse, aber nichtsdestoweniger dankbare Solopartien wirkungsvoll heraus: die des Kaisers Conrad (Bass), der Bürgermeisterin von Weinsberg (Sopran) und eines Landsknechts (Tenor). Der verstorbene Dichter Moritz Hartmann hat, wie ich erfuhr, die die bekannte Weinsberger Affaire behandelnde Cantate speciell für den Componisten geschrieben. Sie ist dramatisch belebt und anregend und giebt dem Componisten die schönste Gelegenheit, auch seinerseits charakteristisch auszugestalten. Diese Gelegenheit hat der letztere sich nicht entgehen lassen. Man könnte wünschen, dass der Dichter dem Componisten Anlass gegeben hätte, etwa in der Mitte des Werkes einen gemischten Chor einzufügen, dieser würde der imposanten Wirkung des einzigen gemischten Chores, des Schlusschores nämlich, schwerlich Abbruch gethan haben. Doch auch so, wie es ist, wirkt Alles treffend. Die Orchestration ist glänzend, immer die Situation zeichnend, zum Theil sehr originell und deckt nie den Gesang, weder den Chor- noch Sologesang. Dass der Componist eine gute Aufführung zu erzielen suchte, kann man sich denken. Die Solisten, der Damenchor der Singakademie, der durch Mitglieder anderer Vereine verstärkte Männerchor derselben, das Orchester, kurz Alle waren denn auch sichtlich bemüht, den Intentionen des Componisten zu folgen und sie gehörig zur Geltung zu bringen. Hätte ich etwas zu tadeln, so wären es die oft zu scharfen Einsätze der Streichinstrumente da, wo vielleicht ein *sf.* vorgezeichnet ist, wie ich Aehnliches schon bei der Symphonie bemerkte. — Den Kaiser Conrad vertrat ein dortiger Dilettant, Herr Peters, der mit seiner sonoren kräftigen Bassstimme die mit besonderer Würde ausgestattete Partie vollkommen beherrschte und ins hellste Licht setzte. In seiner Rolle tritt eine imponirende Arie und eine längere Scene mit den Frauen von Weinsberg besonders hervor. Die schlaue Bürgermeisterin von Weinsberg war Frau Luise Knoch, eine Schülerin des Herrn Bletzacher. Die beiden Arien, in denen sie ihren Leidensgefährtinnen Muth zuspricht und verblümt auf die von ihnen anzuwendende List hindeutet, gelangen ihr sehr gut, ganz besonders die zweite, leis hingehauchte: »Stille, stille, nicht geklagt«. Die Stimme der talentvollen Sängerin, die sich ganz dem Concertgesange zu widmen gedenkt, ist zwar nicht gross, aber von recht sympathischem weichen Klange, leicht ansprechend und gut geschult. Das zeigte sich noch mehr in der Arie aus der Schöpfung »Nun beut die Flur«, die sie in einer Abtheilung zwischen Symphonie und Cantate unter wohlverdientem Beifall vortrug. Das die Arie einleitende Recitativ sang sie jedenfalls zu weich. — Die Partie eines Wache haltenden Landsknechts hatte ein Schüler des Herrn Dr. Gunz übernommen, Herr Karl Ahl. Zuerst den Gang der Dinge, speciell den Auszug der Frauen aus der Stadt beachtend, stimmt der Landsknecht sodann mit seinen Kameraden im Lager ein fröhliches Lied an, ein reizendes Lied mit Chorrefrain, in dem die Partie eigentlich culminirt. Auch er führte seine Rolle gelungen durch. Der noch junge Sänger besitzt einen schön klingenden kräftigen Tenor und bewies ganz besonders durch den sehr beifällig aufgenommenen Vortrag der Arie aus Paulus: »Sei getreu bis in den Tod« (deren obligate Cellobegleitung von einem dortigen kunstgeübten Dilettanten sicher und geschmackvoll ausgeführt wurde), dass er einen vortrefflichen Lehrmeister besitzt. Häufigeres öffentliches Auftreten des Sängers wird der Vortragsfreiheit besonders förderlich sein. Herr Ahl beabsichtigt ebenfalls ferner in Concerten thätig zu sein, und ich bezweifle nicht, dass er bei seiner Begabung und seinen reichen Stimmmitteln bald überall ein gern gehörter Gast sein wird. An tüchtigen Tenoristen haben wir ja ohnehin niemals Ueberfluss. Gesangvereine, welche grössere Werke aufführen, mögen auf ihn, sowie gleicherweise auf Frau Knoch als auf gute und sichere Acquisitionen hingewiesen sein.

„Um nichts zu vergessen, erwähne ich noch des Vortrags einer mir bis dahin unbekannt gebliebenen, sehr gefälligen Menuett, Es-dur, für Orchester von Beethoven, eines nachgelassenen Werkes, wie ich hier erfahren habe.

„Resumirend kann ich nicht anders sagen, als dass das ganze Concert einen schönen Eindruck auf mich machte. Des genussreichen Abends werde ich mich noch lange erinnern."

Dazu möchte ich noch bemerken, dass es in Herrn Hille's eignem Interesse gewesen wäre, wenn er das Programm des Concertes ein wenig kürzer gefasst hätte, etwa durch Reduction des zwischen Symphonie und Cantate Vorgeführten. Mir selbst freilich war es nicht zu lang, aber Andern vielleicht. Weil ich mir denken kann, wie schwer es oft sein muss, das richtige Maass für seine Zuhörer zu treffen, so liegt es mir auch fern, damit einen Vorwurf aussprechen zu wollen, es soll vielmehr nur ein wohlgemeinter Wink für die Zukunft sein. Und sodann möchte ich dem sonst tüchtigen Tenoristen Herrn Ahl den Rath mit auf den Weg geben, vor allen Dingen auf freiere Textaussprache bedacht zu sein. Sie ist sehr deutlich, aber ungelenk und das kommt hauptsächlich von zu schwerer Betonung der leichten Silben und erinnert zu sehr an die Schule. In der »Vortragsfreiheit« des Hannoverschen Kritikers ist sicher auch dieser Punkt mit inbegriffen. Uebrigens war, wie man mir sagte, das Debüt des Sängers sein erstes öffentliches.

Nunmehr fahre ich fort, der Reihe nach die Concerte anzuführen, welche ausser den akademischen gegeben wurden. Zuerst concertirten und zwar vor sehr zahlreicher Zuhörerschaft die Florentiner, die Herren Becker, Masi, Chiostri, Hegyesi. Sie sind die bevorzugten Lieblinge unseres Publikums, und ich glaube nicht, dass ein anderes Quartett hier irgend leidlich aufkommen würde, vorläufig wenigstens nicht. Dass ihr Vortrag wohl einmal geziert oder mehr glatt als tief sein kann, die Wahrnehmung machte ich auch jetzt wieder. Sonst aber waren ihre Vorträge wie immer technisch vollendet. Sie hatten auf ihr Programm gesetzt: Haydn Quartett G-dur Op. 54 Nr. 2, Beethoven Quartett E-moll Op. 59 Nr. 2 und Rubinstein Quartett G-moll Op. 90 Nr. 1. Das letztere, neu für mich, hat seine interessanten Seiten, ist aber nicht durchgehends ein Quartett im eigentlichen Sinne des Wortes, dazu enthält es zu viel Orchesterstil und -Effect. Alsdann gaben vor gut besetztem Hause und willfährigen Beifallspendern die sogenannten Jubiläumssänger ein Concert. Das, was diese Neger sangen, war, wenn auch aus Amerika mitgebracht, doch nicht weit her, höchstens konnten ihre eignen Weisen interessiren. Ihr Ensemble war über Erwarten gut, wenn auch nicht mustergiltig. Eine recht schöne Sopranstimme und ein kräftiger Bass machten sich im Solo- wie Chorgesange besonders geltend. Man hatte augenscheinlich von Negern so relativ Gutes nicht erwartet und war deshalb recht befriedigt von ihren Leistungen. Im hiesigen Localblatte war tüchtig Reclame für sie gemacht, was sonst nicht zu geschehen pflegt. Nicht nur mir, sondern auch Andern war es auffallend. Eine leider spärlich besuchte Soirée gaben die Herren Professor B. Cossmann und Pianist Dr. O. Neitzel. Herr Cossmann ist ein ausgezeichneter Künstler und einer unserer ersten Violoncellisten, den man überall mit offenen Armen aufnehmen sollte. Einen um so peinlicheren Eindruck musste die Leere des Saales machen. Herr Neitzel ist weniger bekannt, aber ebenfalls ein begabter Spieler und nebenbei vorzüglicher Begleiter. Die Herren spielten zusammen u. a. eine Suite von Saint-Saëns, die wohl zu interessiren vermochte. Herr Cossmann trug ausserdem kleinere Stücke von Davidoff, Boccherini etc., Herr Neitzel eine Beethoven'sche Sonate und Sachen von Schumann, Liszt u. A. vor. Des Guten wurde zu viel geboten und Abspannung der Hörer war die Folge davon. Der hiesige Clavierlehrer Herr Puchtler veranstaltete eine gut besuchte Soirée, in der ebenfalls ein Clavierspieler auftrat, Herr C. Herrmann aus Stuttgart. Dieser liess hören: Sonata appassionata von Beethoven, Romanze (Fis-dur) von Schumann und Ballade (As-dur) von Chopin, ausserdem ein Scherzo

vom Concertgeber und eine ungarische Rhapsodie von Liszt, vermochte aber einen durchschlagenden Erfolg nicht zu erzielen. Fast am Schluss, nach der herausfordernden Rhapsodie, setzten sich die Hände des Publikums in schnellere Bewegung. Unser Publikum ist freilich, wie wir bereits gehört, »etwas kühler Natur«, aber an ihm allein lag es nicht. Trotz alledem halte ich Hrn. Herrmann für einen tüchtigen Spieler, der vielleicht seinen *beau jour* nicht hatte. Seinen kleinen Chor liess der Concertgeber singen: Liebeslieder-Walzer von Brahms, »Beim Sonnenuntergang« von Gade, Schnitterchor aus »Prometheus« von Liszt, ein Volkslied und »Um Mitternacht«, ein eignes recht stimmungsvolles Lied. Es war praktisch von Herrn Puchtler, dass er den Kräften angemessene Chöre kleineren Umfangs gewählt hatte. Sie wurden im Ganzen gut, mehrfach nur zu ausgetüftelt vorgetragen. Und schliesslich trat der schon erwähnte Clavierspieler, Herr Reuss, noch mit einer Soirée hervor. Unterstützt wurde er von zwei Kammermusikern aus Kassel, den Herren Dilcher (Geige) und Kaletsch (Viola), sowie von Herrn Baumeister Lipschitz hier, einem trefflichen Violoncellisten. Ueber den Vortrag des Clavierquartetts Op. 47 von Schumann kann ich mich nur lobend äussern; Beethoven Claviersonate Op. 31 Nr. 3 (Es-dur) gelang nicht in allen Stücken, namentlich hatte der letzte Satz unter Tempoübereilung zu leiden, zu der Herr Reuss überhaupt hinzuneigen scheint. Ausserdem gelangten durch ihn zum Vortrage: Präludium und Fuge für Orgel (G-moll) von Bach, für Pianoforte übertragen von Liszt, vielleicht die beste Einzelleistung des Concertgebers, und Mazurka und Scherzo von Chopin. Setzt Herr Reuss gewissenhaft seine Studien fort, so wird er Erhebliches zu leisten im Stande sein. An dem im Concert gespendeten Beifall participirte auch Herr Dilcher, der Andante und Allegro des Mendelssohn'schen Violinconcertes und eine Legende von Wieniawski lobenswerth vortrug. Ich kann übrigens nur bedauern, dass das Publikum ein einheimisches Talent nicht besser unterstützte. Es glänzte zum grossen Theil durch Abwesenheit. Aber es ist nun einmal »etwas kühler Natur«.

Kopenhagen, 20. März.

In unserer Theaterwelt erlebten wir in dieser Saison manches Erfreuliche. Erstens wurde manche gute, ältere Oper wieder auf das Repertoire gebracht und zwei neue dramatische Werke wurden vorgeführt (»Le roi l'a dit« und »Towe« von Lange-Müller); zweitens gastirten die Trebelli und der Basssänger Conrad Behrens auf dem königlichen Theater, wodurch auch mehrere in den Archiven aufbewahrte Partituren ans Tageslicht gefördert wurden. »Martha«, Flotow's hier gänzlich unbekannte Oper, wurde neu in Scene gesetzt und zwar mit der Trebelli als Nancy und Behrens als Plumckett. Die Aufführung war im Ganzen sehr gelungen, nicht allein von Seiten der fremden Gäste, sondern auch in Betreff der Darstellung der Lady und des Lyonel. Unsere »neue Entdeckung«, die jugendliche Sängerin Fräul. Schon, deren ungewöhnliches Talent wahrscheinlich schon in dieser Saison auch im Auslande zur Anerkennung gebracht werden wird, indem Herr Behrens durch Engagement für ihr Auftreten ausserhalb Dänemarks Sorge trägt, machte gänzlich Furore in ihrer Hauptrolle. Auch Herr Christoffersen sang die Partie des Lyonel sehr brav.

Was die Ausführung des früher genannten Singspiels von Delibes betrifft, so ist dieselbe eine sehr befriedigende zu nennen. Die angenehme und geistreiche Musik, die ausgezeichnete Instrumentation und die gute Sangbarkeit des vocalen Theils haben diesem Singspiele hier eine gute Aufnahme verschafft. Die Hauptpartie, die der Gavotte, ist hier in sehr guten Händen, indem sie von dem früher genannten Fräulein Schon ausgeführt wurde. Diejenigen, die Minnie Hauck in dieser Rolle gesehen haben, sind der Meinung, dass die Schon ihr fast ebenbürtig sei.

In der Concertwelt herrschte bisher eine ungewöhnliche Stille. Die Damen Amann-Weinlich, Deckner, Stresow und Weinlich gaben mehrere recht gut besuchte Concerte und gingen, dem Vernehmen nach, über Hamburg nach der Schweiz. Seit ihrer Abreise haben uns keine fremden Künstler besucht. Der Pianist und Componist R. Henneberg, der in Stockholm mit Hülfe der Trebelli und des C. Behrens ein grosses Concert gegeben hat, reiste hier durch, ohne zu concertiren, obschon er sich wohl hier derselben Hülfe hätte erfreuen können. — Der grosse Violinspieler Sarasate wurde hier angemeldet, blieb aber, zum grossen Leidwesen aller musikalischen Neugierigen, aus.

Vorigen Sonnabend gab die Pianistin Olsen ein sehr besuchtes Concert; dieselbe trug u. A. die Principalstimme des Brahms'schen Concertes in D-moll vor. Die Ausführung war sowohl seitens der Concertgeberin als des Orchesters eine recht gelungene. Die interessante Brahms'sche Composition wurde übrigens zum ersten Male hier gehört.

Stuttgart, 12. März.

Gestern hat in der Stiftskirche eine Aufführung des Vereins für classische Kirchenmusik unter Faisst's Leitung stattgefunden, welche in gewissem Sinne zugleich Probe einer neu versuchten Maassregel war. Der Verein unterscheidet seit einer Reihe von Jahren zwischen »grossen« und »kleinen« Productionen, deren in der Regel je zwei jährlich gegeben werden. Die grossen Aufführungen bringen ein umfangreiches Werk, ein Oratorium oder eine Passion, mit dem Orchester der Hofkapelle; eine kleine bestand bisher aus Chören a capella, kürzeren Stücken mit Orgelbegleitung und selbständigen Orgelcompositionen. Es ist nun möglich geworden, eine Mittelstufe zu bilden und Werke geringeren Umfangs, welche, wie z. B. Bach'sche Cantaten, bis jetzt zur Begleitung nur eine Orgelbearbeitung hatten, in der Urgestalt vorzuführen, ohne dass hierfür der grossartige und kostspielige Apparat der Hofkapelle aufgeboten werden muss. Seit ungefähr einem Jahre nämlich besteht hier unter Musikdirector Carl ein Orchester, welches populäre Concerte giebt und auch Symphonien recht wacker ausführt. Mit dieser Carl'schen Kapelle wurde gestern ein Versuch gemacht und zwar gleich in grösserem Maassstab, indem sie, mit Ausnahme eines Orgelstücks, den ganzen Abend beschäftigt war. Der Versuch fiel sehr befriedigend aus, obwohl die Aufgaben nicht gerade leicht waren. Der Verein hat demnach mit der jeweiligen Benutzung dieses Orchesters einen Fortschritt zu verzeichnen; für die grossen Werke soll übrigens nach wie vor die Hofkapelle in Anspruch genommen werden.

Das Programm des gestrigen Concerts war folgendes: 1) Anthem, nach Psalm 68, von Händel, 2) Passacaglia für Orgel von S. Bach; 3) zwei Nummern aus dem *Stabat mater* von Jos. Haydn; 4) Messe Nr. 1 (C-dur, Op. 86) von Beethoven. Das Händel'sche Anthem wurde nach der ersten Bearbeitung (B-dur, um 1719) gegeben und machte grossen Eindruck, besonders in den Chören und der Tenor-Arie. Die prächtige Passacaglia, mit dem echt Bach'schen Bassthema und den 20 Variationen, hatten wir seit längerer Zeit nicht gehört; diesmal spielte sie ein talentvoller Schüler des hiesigen Conservatoriums, Herr Krauss, welchem auch die Orgelstimme zu den Orchestercompositionen übertragen war. Das rührende *Stabat mater* (mit Orchester und Orgel) ist unter den zahlreichen musikalischen Einkleidungen des nämlichen Textes wohl eine der schönsten und musste den Wunsch erwecken, es später einmal ganz zu hören. Beethoven's Messe in C (1807) ist bekanntlich weniger kunstvoll gearbeitet als seine grosse *Missa solemnis*, aber leichter fasslich und man möchte sagen frommer.

Zur Feier des königlichen Geburtsfestes hat am 6. März das Conservatorium ein Concert seiner Zöglinge veranstaltet, in welchem vortreffliche Leistungen zu Tage traten. Am Clavier erschienen vier Schülerinnen und zwei Schüler, mit Violine drei Schüler, mit Viola und Violoncell je einer, mit Gesang drei Schülerinnen und ein Schüler, mit Compositionen einer. Die Compositionen (von Herrn Götschius aus Paterson) waren zwei glücklich gearbeitete Canons, der eine für Clavier und Clarinette, der andere (in Menuettform) für Clavier allein. Als die kunstfertigsten Pianisten zeigten sich Herr Dingeldey (aus New-York) und Frl. v. Hadeln (aus Wiesbaden); Frl. Bertha Mehlig, die junge Schwester der berühmt gewordenen Anna Mehlig, verspricht dem Namen Ehre zu machen. Viola und Violoncell waren nur in den Variationen aus Haydn's Kaiserquartett zu hören. Als Violinist hat sich Herr Herwegh (Sohn des Dichters) ausgezeichnet, der unter seinem Lehrer Singer überraschende Fortschritte macht; er spielte die schwierige Fantasia appassionata von Vieuxtemps mit völliger Beherrschung des Instruments und verständnissvoller Auffassung der Composition.



ANZEIGER.

[63] *Von meinem neuesten Verlagsunternehmen:*

Werke classischer Tondichter für das Pianoforte,

herausgegeben von sämmtlichen Professoren des Pianofortespiels am Kgl. Conservatorium der Musik zu Leipzig

gelangte soeben zur Ausgabe:

L. van Beethoven,

Sämmtliche 38 Sonaten in drei Bänden

herausgegeben von **S. JADASSOHN.**

Band I.

Brochirt 3 Mark. **Elegant gebunden 4 Mark 50 Pf.**

(Band II und III erscheinen in Kürze.)

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

Leipzig, den 5. März 1878. **C. F. KAHNT,**
Fürstl. S.-S. Hofmusikalienhandlung.

---

[64] In meinem Verlage erschien soeben:

JEPHTA.

Oratorium
von

Giacomo Carissimi.

In's Deutsche übertragen von **Bernhard Gugler**
und
mit ausgesetzter Orgel- oder Pianofortebegleitung bearbeitet
von

Immanuel Faisst.

Partitur. gr. 8. (Lateinischer u. deutscher Text.) netto M. 4.
Singstimmen (Chor und Solo). (Lateinischer u. deutscher Text.) netto M. 3. 15.
Chorstimmen: Sopran 1/2. 75 Pf. Alt, Tenor 1/2, Bass à 30 Pf. netto.
Solostimmen: Sopran 60 Pf. Tenor 45 Pf. Bass 15 Pf. netto.

Leipzig und Winterthur. *J. Rieter-Biedermann.*

---

[65] In meinem Verlage erschien:

Clavier- und Gesang-Schule

für den ersten Unterricht
von

Dr. August Reissmann.

Zweite Auflage.

Zwei Theile à 2 M. 50 Pf.

Die gesammte Kritik hat einstimmig die ausserordentliche Zweckmässigkeit dieser neuen Schule, welche mit dem ersten Clavierunterricht auch den ersten Unterricht im Gesange verbindet, anerkannt. »Das Werk bietet eine Clavierschule, die jeden Vergleich mit den besten und gründlichsten vorhandenen glänzend besteht. Damit ist aber eine Gesangschule verbunden, wie sie überhaupt noch nicht geboten wurde.«

Leipzig. **C. F. W. Siegel's** Musikalienhandlung.
(*R. Linnemann.*)

---

[66] Neuer Verlag von

Ed. Bote & G. Bock,

Königl. Hofmusikhandlung in Berlin.

Kéler-Béla

Op. 103. **„Ach Liebste wenn ich bei dir bin".**
Lied für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung.
Pr. M. 0,80.

Op. 114. **Mit Anmuth und Grazie.**
(La Gracieuse.)
Polka-Mazurk für Pianoforte.
Pr. M. 0,80.

Op. 115. **Westbournia-Galopp.**
für Pianoforte.
Pr. M. 0,80.

Op. 116. **Hoch zu Ross.**
(Vive la Cavallerie.)
Galopp für Pianoforte.
Pr. M. 0,80.

Op. 117. **Frohsinn.**
(La gaîté.)
Polka-Mazurk für Pianoforte.
Pr. M. 0,80.

---

[67] Neuer Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

WALZER

für

Pianoforte zu vier Händen,

Violine und Violoncell
componirt
und Herrn **Johannes Brahms** in grösster Verehrung gewidmet
von

Hans Huber.

Op. 27.

Dieselben für Pianoforte zu vier Händen. M. 4. 50.
Dieselben für Pianoforte zu zwei Händen. M. 3. —.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 3. April 1878. **Nr. 14.** XIII. Jahrgang.

Systematisch-wissenschaftliche Harmonielehre.

Besprachen wir in Nr. 11 und 13 mehr elementare oder doch einfach unterrichtlich gehaltene Lehrbücher, so nehmen heute einige Werke unsere Aufmerksamkeit in Anspruch, welche höheren Anforderungen zu genügen bestrebt sind.

Von einem umfänglich angelegten Werke erschien unlängst der erste Band als

Lehrbuch der musikalischen Harmonik in gemeinfasslicher Darstellung für höhere Musikschulen und Lehrerseminarien, sowie zum Selbstunterrichte, von **Carl Mayrberger,** Professor der Musik an der Staatspräparandie zu Pressburg.

Erster Theil: Die diatonische Harmonik in Dur. Pressburg und Leipzig, Verlag von Gustav Heckenast. 1878. VIII und 385 Seiten gr. 8. Pr. 6 Mark.

Der Verfasser ist ein Schüler von dem Wiener Hofkapellmeister Gottfried Preyer, welcher durch Simon Sechter gebildet wurde, und »so ist es wohl erklärlich,« sagt Herr Mayrberger in der Vorrede, »wenn dieses Lehrbuch grösstentheils mit dem Werke S. Sechter's: Die richtige Folge der Grundharmonien oder vom Fundamentalbasse (Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1853) übereinstimmt.« Durch eine solche Abstammung ist das vorliegende Werk also schon recht gut legitimirt. Wir erwarten praktische Belehrungen und finden uns auch nicht getäuscht. Die Sache ist aber doch nicht so einfach eingerichtet als wünschenswerth gewesen wäre.

Bildete Sechter's Buch vom Fundamentalbasse gleichsam die Grundlage, so war eigentlich nichts weiter nöthig, als eine einfache, klare, schrittweis fortschreitende Unterweisung ohne Seitenblicke nach rechts und links oder Aufblicke in eine vermeintlich höhere Wissenschaft. Nach dem ersten Satze der »Einleitung« vermutheten wir auch so etwas. Dieser lautet: »Die Harmonielehre hat die Kenntniss der Accorde und deren regelrechter Verbindung zum Zwecke.« (S. 1.) Man kann den Lehrgegenstand wohl nicht einfacher und nüchterner bezeichnen; es ist aber völlig ausreichend für eine praktische Unterweisung, und für eine solche können derartige Bücher allein bestimmt sein. Wir erlauben uns aber, den Verfasser darauf aufmerksam zu machen, dass sein Satz sprachlich nicht ganz richtig ist. Es muss nicht heissen »regelrechter« sondern »regelrechte« und hätte besser so ausgedrückt werden können: »Die Harmonielehre hat die Kenntniss und regelrechte Verbindung der Accorde zum Zwecke.« Weil in dem Worte »Harmonielehre« aber schon das angegeben ist, was sich auf die Erkenntniss bezieht, so kann der Gedanke noch prägnanter ausgesprochen werden durch Weglassung der Worte »die Kenntniss«. Wir ziehen also vor zu sagen: »Die Harmonielehre hat die Accorde und deren regelrechte Verbindung zum Zwecke.« Damit ist unzweideutig gesagt, was der Verfasser eigentlich sagen wollte. Es ist aber hoffentlich nicht zu besorgen, dass diese sprachliche Ausstellung für kleinlich gehalten werde, weil sie sich anscheinend auf eine solche Kleinigkeit bezieht; denn die Sprache ist der Wiederschein der Gedanken, und Klarheit des Ausdrucks ist der beste Lehrmeister. Namentlich Hauptsätze oder Grunddefinitionen können nicht zweifellos genug ausgedrückt werden.

Auch der weiter folgende Satz der Einleitung ist in einem ähnlichen, wir möchten sagen wohlthuend einfachen Sinne gehalten und lautet: »Da jedoch die Accorde durch den gleichzeitigen Zusammenklang mehrerer Töne gebildet werden, welche wieder unter einander in Bezug auf Entfernung in einem bestimmten Verhältnisse stehen, was man Intervall oder Zwischenraum nennt, so ist es billig, vorerst die Intervallenlehre zu behandeln.« Nun, wir lassen uns diese Billigkeit gefallen, obwohl es ebenso billig und vielleicht praktischer gewesen wäre, diese Intervallenlehre als etwas bereits Bekanntes vorauszusetzen. Ist sie doch das Erste, was dem Lernenden von der Musiktheorie wohl oder übel beigebracht werden muss. Findet indess der Verfasser nöthig, die Intervalle systematisch vor Augen zu stellen, so haben wir nichts dagegen und bemerken nur, dass es von Seite 1 bis 16 in anschaulich eingänglicher Weise geschehen ist. Auf den Druck passender Ueberschriften hätte hierbei aber etwas mehr Bedacht genommen werden sollen; Hauptbezeichnungen wie S. 1 »Intervallenlehre«, S. 16 »Accorde« u. s. w. haben mit den Nebenbezeichnungen gleiche Schriftgrössen, was bei dem sonst sehr klar und durchsichtig gedruckten Buche die Uebersicht erschwert. An der Fassung des angeführten Satzes haben wir indess wieder eine Ausstellung zu machen. Dieser Satz besagt jetzt eigentlich nur, dass es billig sei, vorerst die Intervallenlehre zu behandeln; er hätte aber das, was nur in abhängigen oder eingeschobenen Sätzen gesagt ist, selbständig ausdrücken müssen. Also nicht: »Da jedoch die Accorde durch den gleichzeitigen Zusammenklang mehrerer Töne gebildet werden« — sondern: Die Accorde werden durch den gleichzeitigen Zusammenklang mehrerer Töne gebildet. Punctum. Das Folgende dann ebenfalls in besonderen Sätzen. So etwas muss ganz positiv dogmatisch hingestellt werden, sonst lernt der Schüler es nicht und solche Bücher verfehlen insoweit ihren Zweck. Diese Definitionen müssen als Realien betrachtet werden, ebenso gut wie Accorde

und sonstige musikalische Materien: ihr allerdeutlichster Ausdruck, ihre allerfesteste Einprägung befördert ein sicheres musikalisches Denken weit mehr, als aller Luxus einer anscheinend höheren Wissenschaftlichkeit es zu thun vermöchte.

Inwieweit es hierin unser Herr Verfasser habe fehlen lassen, möge man aus den angeführten Einzelheiten abnehmen, besonders aus denen, die wir nun folgen lassen. Dieser erste Theil seines Werkes, also der ganze vorliegende Band, behandelt »die diatonische Harmonik in Dur«, wie auf dem Titel gesagt wird. Nun wissen wir also, womit das Buch sich zu beschäftigen hat. Es muss einleitend damit beginnen, den gesammten Stoff auseinander zu legen, und hierbei einleuchtend machen, dass die diatonische Harmonik in Dur den Anfang zu bilden habe. Diese Klarlegung ist nur zu gewinnen durch eine Entwicklung des Begriffes der »Harmonik«. Nach erlangtem Resultat ist sodann die diatonische Harmonik zu bestimmen und darauf in weiterer Fortschreitung diejenige in Dur. Damit ist dann der Stoff begrifflich abgegrenzt, und nun kann die Lehre im Einzelnen ihren Anfang nehmen. Wenn wir äusserten: mit dieser Entwicklung der Grundverhältnisse müsse begonnen werden, so soll damit gesagt sein, dass es keineswegs in des Verfassers Belieben gestellt ist, so oder anders zu verfahren, sondern dass er hiermit nur eine Pflicht erfüllt, die er durch den Titel seines Buches übernommen hat.

Wer nun in dieser Voraussetzung, die wir eine selbstverständliche nennen müssen, das Buch zur Hand nimmt, der kann sich auf eine ziemliche Enttäuschung gefasst machen. Von der angedeuteten begrifflichen oder, wenn man will, wissenschaftlichen Grundlegung bekommt er nichts zu hören, selbst dort, wo die Worte des Titels gelegentlich wieder erscheinen (z. B. S. 50), bilden sie ebenfalls nur eine Ueberschrift ohne alle begriffliche Entwicklung. Der Verfasser findet es billig, nach den oben mitgetheilten Sätzen »vorerst die Intervallenlehre zu behandeln«, und nachdem solches einigermaassen geschehen, sagt er Seite 4: »Die bis jetzt kennen gelernten Intervalle haben wir einfach dadurch gefunden, dass wir die diatonische C dur-Tonleiter als Basis und deren ersten Stufenton *c* als Ausgangston genommen haben.« Hat der Verfasser simple Harmonieschüler vor sich, so finden wir eine solche Ausdrucksweise ganz passend. Etwas anders stellt sich die Sache, wenn ein wissenschaftliches Lehrbuch intendirt ist.

Man beachte nun aber, was uns weiter geboten wird. Die Erwähnung des neuen Wortes »diatonisch« (welches auf den ersten drei Seiten noch nicht vorkommt) veranlasst Hrn. Mayrberger eine »Anmerkung« in kleinerem Druck einzufügen, die nicht mehr und nicht weniger besagt als Folgendes:

»*Anmerkung*. Im Allgemeinen versteht man unter diatonischer Tonleiter jene, welche, durch die Töne gehend (diatonos) keine Tonstufe auslassend, aber jede nur in einer Form, mit einem Ton besetzt, daher nur fünf Ganz- und zwei Halbtöne enthält, zum Unterschied von der chromatischen Tonleiter, welche alle dazwischen liegenden Halbtöne gleichfalls mit benutzt (Marx).«

Weiss der Schüler nun, nachdem er diesen bandwurmartigen Satz gelesen, was eine diatonische Tonleiter ist? Sehr unbillig wäre es, solches von ihm zu verlangen. Der Herr Verfasser weiss es vielleicht, aber sein Schüler braucht es wahrhaftig nicht zu wissen. Warum soll er sich auch Mühe geben zu merken, was man »im Allgemeinen« darunter versteht, denn er weiss damit noch nicht, wie sich die Sache im Besonderen verhält, und hierauf pflegt es doch eigentlich anzukommen. Die ganze Erklärung ist übrigens geborgt, sie trägt die Firma Marx, ob in wörtlicher Entlehnung, kann man nicht wissen, die Anführungsstriche fehlen.

Und diese als Anmerkung zwischen geschobenen, nahezu unverständlichen, wenigstens zur Belehrung gänzlich unbrauchbaren Worte betreffen den Cardinalpunkt eines gegen vierhundert Seiten füllenden Bandes? Ist es möglich, bei der Anlage eines literarischen Werkes unüberlegter zu verfahren, als unser Autor thut? Bringt er sich doch damit von vorne herein um allen geistigen Gewinn, welchen er mit dieser Arbeit als einer Gesammtleistung sonst vielleicht hätte erzielen können. Denn er behandelt in dem vorliegenden Bande zwar harmonische Verhältnisse der Durtonleiter, aber von einer »diatonischen Harmonik in Dur«, d. h. von einer systematischen Einheit kann keine Rede sein, weil der Gesammtbegriff unentwickelt gelassen ist, so dass der Lehrstoff nicht aus demselben construirt werden konnte. Dies würde ein Mangel sein, auch wenn der Verfasser weiter nichts beabsichtigt hätte, als eine einfache Handleitung für Harmonieschüler; aber es wird ein Vorwurf, der sein Werk zerstören muss, wenn er, was wirklich der Fall ist, darauf ausging, eine streng wissenschaftliche Leistung in den Druck zu geben.

(Fortsetzung folgt.)

Kritische Briefe
an eine Dame.
12.
Symphonie-Componisten.

Gottlob, dass die Zeit der unfreiwilligen Musse vorüber ist. Es ist schrecklich, zur Unthätigkeit verdammt zu sein. Es war schön von Ihnen, dass Sie mich während der Zeit nicht vergassen, sondern mich zu erheitern, zu trösten, zu ermuthigen suchten. Daraus ersah ich von neuem, eine wie gute Frau und treue Freundin Sie sind. Ich werde mich zu revanchiren suchen. Zunächst lassen Sie mich das Dutzend Briefe an Sie voll machen und heute ein wenig über Symphonie-Componisten plaudern, von denen ich Ihnen zwei speciell vorstellen werde.

Man sagt, es sei schwer, eine Symphonie zu schreiben, eine Symphonie wenigstens, die des Schönen oder schönen Neuen so viel in sich birgt, um sich damit einen Platz auf den Concertprogrammen erobern zu können, und ich glaube es gern. Wie viele von den neuerer Zeit erschienenen Symphonien sind es denn, die sich einer allgemeineren Verbreitung rühmen können? Einzelne nur sind es. Wie schwer wird es nicht oft unseren besten gegenwärtigen Componisten, sich mit ihren besten Werken durchzuringen! Diese Wahrnehmung allein schon sollte alle Andern von der Composition einer Symphonie abschrecken, mindestens vorsichtig machen. Aber nein. Unbekümmert um die vielen Nieten hofft Jeder das beste Loos zu ziehen. Der Componist hat Tüchtiges gelernt, er geht mit einem wahren Feuereifer ans Werk und giesst das Beste, was er hat, in die Form hinein. Das Werk wird aufgeführt da, wo der Componist lebt, und findet den Beifall seiner Freunde und Bekannten. Die Localkritik ist ebenso freundlich und lässt das einheimische Talent nicht im Stich. Ein auswärtiger befreundeter College führt die Symphonie ebenfalls vor und sorgt für gute Aufnahme. Darnach wird ein Verleger gesucht und mit Hülfe guter Freunde auch gefunden. Damit hat in vielen, wenn nicht den meisten Fällen die Herrlichkeit ein Ende. Das Werk, das den Weg in einen oder ein paar neutrale Orte gefunden, hält hier nämlich die Feuerprobe nicht aus, es macht wenig oder nichts. Darob Verstimmung des Autors und Verlegers, die immer intensiver wird, je seltener man von sonstigen Aufführungen hört oder liest und je mehr Exemplare der vom Verleger versandten Partitur schliesslich zurückkehren. Zum Unglück kommt auch noch ein böser Kritiker und sagt: das ist Alles recht schön, du kannst kunstgerecht arbeiten, kennst das

Material, mit dem du arbeitest, ich kann dir auch Erfindung nicht absprechen, aber — deine Gedanken sind zu wenig gross, wuchtig, durchschlagend, plastisch, um mit ihnen erhebliche Wirkung zu erzielen. Und das ist des Pudels Kern, fahre ich fort. Aber allerdings, grosse Gedanken lassen sich nicht von der Strasse auflesen, sie sind immer selten gewesen, heutzutage aber besonders selten geworden. Studirt Beethoven, der zeigt euch die Wege. Gleich thun könnt ihr's ihm freilich nicht, aber habt dann wenigstens etwas von dem Genie z. B. eines Mendelssohn oder Schumann und ist auch das nicht der Fall, nun, so thut es gar nichts, wenn ihr die Feder niederlegt, wenigstens keine Symphonien schreibt, es giebt ja noch mancherlei Anderes zu schreiben. Lernt euch kennen und bescheiden, wenn eure Kräfte für Grosses nicht ausreichen und setzt euch nicht unnöthigerweise einem Refus aus, das euch die Schaffenslust überhaupt nehmen könnte. Sucht euch diese unter allen Umständen zu erhalten und glaubt nicht, dass die Kritik, wenn sie etwa abmahnt, den betretenen Weg weiter zu verfolgen, euch damit auch die Schaffenslust zu vergällen beabsichtige. Aufrichtige Kritik wird das niemals thun, sie müsste sonst nicht die Spur von Befähigung entdecken. Strebt nach dem Höchsten, versucht euch in grossen Formen, aber meint nicht, dass sofort alle Welt davon erfahren müsse. Welcher Aufwand von Zeit und Kraft oft, um mit einer Symphonie imponiren und sich in Respect setzen zu können, oder, wenn man von Eitelkeit absieht, um für die Kunst etwas Tüchtiges zu leisten, und welch unbedeutender oder gar negativer Erfolg schliesslich! Ist da ein Mahnen zur Selbstprüfung und Warnen vor allzu nachsichtigen Freunden nicht am Platze? Doch genug der Predigt. Ich führe Sie nunmehr an zwei Symphonie-Partituren aus neuester Zeit heran. Gar Manches von dem, was ich vorbin bemerkte, lässt sich auf sie anwenden. Zuerst:

Ph. Rüfer. Symphonie F-dur. Op. 23. Pr. Partitur 18 M. Offenbach a. M., Joh. André.

Herr Rüfer ist ein talentvoller Componist, eine neue Welt erschliesst uns seine Symphonie aber nicht, dazu erfindet er nicht eigenartig genug. Trotzdem ein achtungswerthes Werk, dessen noble Haltung und geschickte Arbeit sympathisch berühren. Die Themata des ersten Satzes (*Allegro con brio* $^3/_4$ F-dur) kann man nicht bedeutend nennen, aber sie sind freundlich und können ihre Liebhaber finden. An äusserer Wucht fehlt es dem Satze nicht, dafür sorgt schon das Blech, das reichlich verwandt ist. Einzelne Stellen abgerechnet, erscheint mir der Satz überhaupt zu voll instrumentirt, was seine Wirkung abschwächt. Bei weitem klarer in dieser Beziehung hält sich der zweite Satz (*Molto vivace* $^3/_4$ F-dur), der die Stelle des Scherzos vertritt. Er ist pikant und wird von allen Sätzen am anregendsten wirken. Besonders hübsch und wirksam tritt in Des-dur das Trio ein, nur scheint mir das zuerst von der zweiten Geige gebrachte Motiv fast zu streng festgehalten. Satz drei bringt ein *Adagio* ($^2/_4$ B-dur), das kein Ende nehmen will und deshalb, und weil es zugleich nichts weniger als bedeutend in der Erfindung ist, die Aufmerksamkeit des Hörers kaum rege erhalten dürfte. Zur Hälfte gestrichen, könnte ihm einige Wirkung gesichert werden. Dem Componisten scheint es manchmal recht schwer zu werden, sich kurz zu fassen. Letzter Satz: *Allegro* ($^4/_4$ F-dur). Er beginnt pomphaft wie der erste Satz im *ff*. Sämmtliche Instrumente werden losgelassen, aber was sie sagen, ist nicht erheblich. Nach und nach wird's interessanter und besonders hervorzuheben ist eine Steigerung (von S. 201—207) auf einem Orgelpunkt, die nur, fürchte ich, die beabsichtigte Wirkung nicht hervorbringen wird, weil der Contrapunktist des Guten zu viel thut. Sonst ist auch dieser Satz dick orchestrirt und recht breit ausgesponnen. Kürzungen wären nicht übel angebracht. Facit? Sie werden es sich schon selbst ziehen, ohne dass Sie nöthig hätten, zwischen den Zeilen zu lesen. Dennoch möchte ich die Symphonie zur Aufführung empfehlen, wenn ich auch nicht glaube, dass sie irgendwo Repertoirstück werden wird. Sie enthält einzelnes Schöne, das gern acceptirt werden wird, und ausserdem verdienen künstlerische Gesinnung und Arbeit auch Anerkennung. Die andere Partitur ist von

Heinrich Urban. Frühling. Sinfonie für grosses Orchester. Op. 16. Partitur Pr. 12 M. netto. Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

Es ist aller Ehren werth, dass der Herr Verleger das Werk gedruckt und gut ausgestattet hat. Ich würde als Verleger schwieriger gewesen sein. Doch mache ich ihm daraus keinen Vorwurf, besonders da ich nicht weiss, welche Fäden ihn mit dem Componisten verknüpfen. An dem Danke für den respectabeln Freundschaftsdienst, den er dem Autor erwiesen, bedaure ich meinerseits nicht participiren zu können.

Ich kann bezeugen, dass die Symphonie nicht schwer auszuführen, dass sie leidlich fliessend und formgewandt geschrieben ist und dass ihre Hauptmotive einen gefälligen Charakter tragen. Doch ist keins von letztern im Stande, auf die Dauer zu fesseln; auch die Arbeit kann mir nicht imponiren, sie ist mehr äusserlich als innerlich. Das bei weitem Meiste hält sich an der Oberfläche, ja es finden sich Stellen, die man fast trivial nennen könnte. Von einer Symphonie aber verlangt man mehr, als, schonend ausgedrückt, gefälliges Tonspiel. So etwas von Tiefe der Erfindung und Empfindung hat man nicht ungern. Ich würde mein Urtheil mit Notenbeispielen belegen, aber wo anfangen und wo aufhören? Das ganze Werk kann ich unmöglich excerpiren. Der Componist hat, wie mir scheint, seine Kräfte überschätzt. Sein Streben ist ja sehr anerkennenswerth, aber es stehen, derzeit wenigstens, Wollen und Können noch zu wenig im Einklange bei ihm, als dass man auf diesem Gebiete Lorbeern für ihn erhoffen dürfte. Er befindet sich eben noch auf der Versuchsstation. Ob er über dieselbe hinauskommen wird? Ich verzichte darauf, die Rolle des Propheten zu spielen. Uebrigens erwähne ich lobend, dass in dem Werke die Instrumente ihrer Natur angemessen behandelt sind, dass die ganze Instrumentation durchsichtig und klar ist, glaube auch, dass der erste Satz seiner natürlichen Haltung wegen Interesse erregen kann. Ich rathe keineswegs von Aufführung der Symphonie ab, im Gegentheil seien Dirigenten, die ihre Zuhörer an leicht verdauliche Kost gewöhnt haben, auf sie hingewiesen. Musikalische Räthsel giebt sie nicht auf. Sie trägt die Signatur: Frühling. Dass es da nicht ohne specifische Tonmalerei abgeht, kann man sich denken, doch kommt sie im Ganzen nur spärlich und dann so nebenbei vor. In folgenden vier Sätzen versucht der Verfasser den Frühling zu schildern oder zu besingen: 1) Frühlings-Nahen (*Allegro non troppo* $^6/_4$ G-dur), 2) Lenz und Liebe (*Andante* $^3/_4$ Es-dur), 3) Frühlingslust (*Allegretto* $^2/_4$ C-dur), 4) Neue Kraft — Neue That (*Allegro molto* $^4/_4$ G-dur).

Schönste Grüsse. Der Ihrige.

Rückblick auf die Opernaufführungen in Paris im Jahre 1877.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Ein Gesammtüberblick über die Opernaufführungen auf den lyrischen Bühnen in Paris im Jahre 1877 dürfte den Lesern dieser Blätter nicht unwillkommen sein. Wir beginnen mit der bedeutendsten: der Opéra.

Der König von Lahore von Louis Gallet und Jules

Massenet wurde am 27. April zum ersten Mal aufgeführt; am 6. August wurde die Königin von Cypern wieder vorgenommen; im Monat October debutirte Mlle. Richard in der Favoritin; im folgenden Monate fand die erste Vorstellung des Fandango statt, eines Ballets in Einem Acte von L. Halévy und H. Meilhac, Musik von Salvayre, und schliesslich einige Tage später kam die Wiederaufführung der Afrikanerin. Zwei Wiederaufführungen von Belang, ein Debut, eine neue Oper und ein neues Ballet — das ist ohne Zweifel alles, was die Opéra thun konnte und was sie gethan hat. Dieselbe war niemals rasch zur Hand, und mag man auch noch so oft auf das Beispiel gewisser auswärtiger und berücksichtigenswerther Bühnen hinweisen, so hat dies doch nie ihre Eigenliebe verletzt, oder sie aufgestachelt. Die Langsamkeit ihres Einstudirens ist traditionell. Nachdem uns also der Director sagen kann: ich halte mich an die Tradition, so ist ihm absolut kein Vorwurf zu machen.

Die Opéra-Comique erlaubte sich Anfangs des Jahres mit der Wiederaufführung des Aschenbrödel und des Festes auf dem Nachbardorfe eine Excursion in das Gebiet des alten Repertoires, welche ihr nicht sehr gelungen ist. Sie kehrte hierauf plötzlich zu einem Genre zurück, das eigentlich nicht das ihrige ist, das sie aber doch sich assimiliren zu können hofft: sie gab Cinq-Mars, eine lichtvolle, das heisst: sehr klare Partitur, die zu einem etwas düstern Gedichte geschrieben ist. Nach Cinq-Mars kam Bathyle, eine von der Jury des Concurses Cressent preisgekrönte Oper in Einem reizenden kleinen Acte mit Musik von William Chaumet und einem Gedichte von Eduard Blau. Wir haben bereits die Schicksale der Oper Bathyle erzählt, welche beinahe zwei Jahre warten musste, bis sich ein Director zur Annahme der Prämie von 10,000 Fr. entschloss, welche von einem grossmüthigen und intelligenten Mäcenas angeboten war, der wohl die Hindernisse jeder Art kannte, an denen sehr häufig unbekannte Musiker sich stossen und scheitern, deren manche dazu verurtheilt sind, ihr ganzes Leben lang »junge Componisten« zu heissen.

Nach Bathyle bekamen wir die Wiederaufführungen der Opern: der Blitz, die Krondiamanten, Cinq-Mars, die Musketiere der Königin und die erste Vorstellung von La Surprise d'amour in zwei kleinen Acten von Ferdinand Poise, welche viel Erfolg hatte.

Ein sehr interessantes Debut fand in der Rolle der Isabelle im Pré aux Clercs statt: das der Mme. Bilbaut-Vauchelet. Einige Monate vorher hatte Mlle. Chevrier in Cinq-Mars brillant debutirt. Diese beiden jungen Sängerinnen sind eine kostbare Acquisition für die Bühne des Herrn Carvalho. Mit Vergnügen sah man sie wieder in den Musketieren der Königin, einem reizenden Werke, das ihnen vielleicht den neuerdings errungenen Erfolg verdankt. Die Rolle des Capitäns Roland, welche so bewunderungswürdig von Hermann-Leon vorgezeichnet worden, ist auf Dufriche übergegangen, einen intelligenten Sänger, dessen Organ mehr Weichheit als Schärfe besitzt, und der sich vielleicht nur etwas zu sehr in Affectationen und in jenen Effecten der Kopfstimme gefällt, welche der Domäne der ernsten Kunst nicht angehören. Herr Barré singt die Rolle des Hector de Biron mit grosser Ungezwungenheit und spielt sie als vollendeter Darsteller. Den Tenor Dereims musste man im letzten Momente durch den Tenor Engel ersetzen, einen ausgezeichneten Musiker mit einer angenehmen Stimme, welche gut geschult aber zuweilen etwas guttural klingt. Fügen wir jedoch bei, dass Herr Engel in Bezug auf seine Eigenschaft als Musketier viel zu wünschen übrig lässt.

Eine Eigenthümlichkeit der Librettis der komischen Oper, mit fast nur sehr wenigen Ausnahmen, ist es, dass sie schnell veralten; und das passirt auch zuweilen den Partituren. Indessen sind über die Musketiere der Königin mehr als 30 Jahre hingegangen, ohne an ihren Eigenschaften in Bezug auf Grazie und Feinheit viel zu ändern. Das Gedicht ist gut gemacht; die Musik melodisch, elegant und zuweilen von origineller Wendung. Die Partitur der Musketiere der Königin, als ein Werk gemischten Charakters, zählt zu den besten Schöpfungen Halévy's.

Nachdem die Commission für die schönen Künste, in welcher sich wenig Musiker aber viele melomane Deputirte und Senatoren befinden, die Vorsorge des Ministeriums auf die Lage der Opéra-Comique gelenkt hat, so darf man annehmen, dass diese Lage, ohne gerade sehr compromittirt zu sein, der Aufhülfe bedarf. Wir sind glücklich, zu vernehmen, dass im Principe die Erhöhung der Subvention des Théâtre Favart nahezu eine beschlossene Sache ist. Man wird deshalb nicht die Subvention der Opéra reduciren. Noch weniger aber jene des Théâtre-Lyrique, die in dem Budget 1878 absolut so figuriren wird, als ob diese Bühne existirte. Es wird später an dem Ministerium sein, sich darüber genaue Rechenschaft zu geben, was mit der Liberalität des Staats geschehen und zu Stande gebracht werden soll.

Das Théâtre-Italien hat sich in diesem Jahre nicht mit den Werken seines laufenden Repertoires begnügt, mit den Wiederaufführungen von Linda di Chamounix mit Mme. Albani, von Othello und von Poliuto mit dem berühmten Tenor Tamberlik, von Somnambula mit Mlle. Maria Litta, von Aïda mit Mme. Durand; es hat uns auch die Erstlinge der von einem jungen havannesischen Musiker componirten Oper Zilia, von Maestro Villate dargebracht. Wir wollen nicht auf die Würdigung zurückkommen, welche hinsichtlich dieses Werkes bereits stattgefunden hat, zu dessen Erfolg die Direction sich in Bezug auf Costüme, Decorationen und grosse Künstler in bedeutende Kosten versetzt hatte. Wir bedauern blos, dass der Erfolg den Erwartungen des Publikums und der Freigebigkeit der Direction nicht entsprach. Der Maestro Villate hat nichts desto weniger bei uns das Andenken eines Componisten hinterlassen, bei welchem die Unerfahrenheit der Jugend und der Mangel an Originalität durch wahres dramatisches Gefühl, Frische und einige andere Eigenschaften aufgewogen wurden.

Die Hauptrollen der Zilia wurden gesungen von den Mms. Maria Litta und Elena Sanz, von den Herren Tamberlik und Pandolfini. Rossini würde gesagt haben: »Entschuldigen Sie das Wenige!«

Ich weiss nicht genau, ob sich das Théâtre-Italien in einer glänzenden Lage befindet; aber so viel ist gewiss, dass Herr Léon Escudier bisher die löblichsten Anstrengungen gemacht hat, die Gunst des Publikums zu fesseln und seine Bühne auf dem höchsten Standpunkte zu erhalten, den sie gegenwärtig zu erreichen vermag. Er hat sowohl unter den Künstlern, als auch unter den aufgeführten Werken die möglichst besten ausgewählt. Unglücklicher Weise befindet sich die italienische Schule, stark angehaucht von germanischem Einflusse, gegenwärtig in einem Uebergangsstadium und wird vielleicht noch lange auf einen Componisten warten müssen, der fähig ist, sie zu regeneriren.

Das Jahr war von Seite des unglücklichen Théâtre-Lyrique, das nun zu existiren aufgehört hat, gut ausgefüllt worden. Es hat mit der Wiederaufführung von Martha begonnen und mit Gilles de Bretagne geschlossen; aber zwischen Martha und Gilles de Bretagne bekamen wir die Silberglocke von Herrn Camille Saint-Saëns und den Bravo von Herrn Salvayre, zwei Partituren, für welche die Künstler sich sehr interessirten. Wenn die Silberglocke, ein in hervorragender Weise geschriebenes aber sehr ungleiches Jugendwerk, dem Renommée des Herrn Saint-Saëns nicht viel

genützt hat, so verschaffte dagegen der **Bravo** dem auch noch sehr jungen Herrn Salvayre eine gewisse Notorietät. Kaum aus der Schule getreten, hat er sofort unter den Musikern Platz genommen, auf welche man vorzugsweise zu zählen berechtigt ist. Die Partitur des **Bravo** trägt das Kennzeichen einer kräftigen dramatischen Begabung an sich, die ausserdem durch ein grosses Geschick unterstützt wird. Wenn die Form hin und wieder schwankend und unbestimmt ist, wenn auch die Individualität des Künstlers sich noch nicht recht kundgeben will, wenn zuweilen das richtige Maass in Verwendung der Orchestermittel fehlt, so halten uns alle diese Unvollkommenheiten, welche Zeit und Erfahrung ohne Zweifel verschwinden machen werden, nicht ab, in dem Talente des Autors des **Bravo** brillante und solide Eigenschaften anzuerkennen. Indessen begingen einige allzu eifrige Freunde den Fehler, von einem Wunderwerke zu reden. Jetzt hat diese Uebertreibung etwas abgenommen, und Herr Salvayre, nachdem er sich von dem Rausche des Triumphes etwas erholt hat, begreift vielleicht selbst, dass er, der Gefahr übermässiger Lobhudelei entronnen, nichts Besseres thun kann, als bedeutenden und wohl überdachten Werken das Geschäft zu überlassen, seinen Namen populär und grösser zu machen.

Ueber den **goldenen Schlüssel**, dessen Titel zwar von günstiger Vorbedeutung zu sein schien, der aber, was er versprach, nicht gehalten hat, gehe ich leicht hinweg, füge aber noch einige Lobsprüche denen bei, welche ich bereits der **Graziella** gespendet habe. Sie ist das Werk eines jungen Musikers, den Georg Bizet unterrichtete, der sich an Herrn Gounod hält, und indem er seinen Weg sucht, wenigstens das Verdienst hat, höhere Pfade anzustreben. Welches Schicksal auch **Graziella** vor dem Publikum gehabt habe, so überzeugte sich doch die Kritik, dass das Debut des Herrn Antony Choudens Hoffnung und Verheissung enthält.

Der **Feldprediger** kehrt zu dem Rahmen der komischen Oper zurück. Der Ruf, welchen sonst das Gedicht in der Form des Vaudeville hatte, konnte dem Erfolge der Partitur keinen Schaden zufügen.

Nennen wir neben den Werken, die wir soeben angeführt haben, noch die Wiederaufführung von **Wenn ich König wäre**, so haben wir die Liste der Opern erschöpft, welche das Théâtre-Lyrique aufgeführt, keineswegs aber derjenigen, welche es uns versprochen hat. Wo blieb **Die kurze Leiter** von Herrn Membrée; der **Parteigänger** von Herrn Grafen d'Osmond; der **Capitaine Fracasse** von Herrn Pessard; die **Erzählungen von Hoffmann** von Herrn Offenbach; **Jean de Nivelle** von Herrn Delibes; das **Feuer** von Herrn Ernst Giraud, und die **Liebenden von Verona** von Herrn Marquis d'Ivry? Wir hoffen, dass einige dieser Werke, wo nicht alle, von dem neuen Théâtre-Lyrique vorgenommen werden, welches, reichlich dotirt, nicht dazu verurtheilt sein wird, von Versuchen und Lückenbüssern zu leben.

L. v. St.

Petition,
betreffend
eine staatliche Subventionirung des Hamburger Stadttheaters.

An die Bürgerschaft
der freien und Hansestadt Hamburg.

P. P.

Die vielseitige Anerkennung, welche die Leistungen des Hamburger Stadttheaters seit meiner Uebernahme desselben gefunden haben, geben mir den Muth, mich vertrauensvoll an die Bürgerschaft zu wenden mit der Bitte:

Dieselbe geneige zu beschliessen, dass mir als Director des Hamburger Stadttheaters abseiten des Hamburgischen Staates ein jährlicher Zuschuss von Sechszig Tausend Reichsmark gewährt werde, und geneige solchen Beschluss Einem Hohen Senate zur Mitgenehmigung zu unterbreiten.

Diese Bitte motivire ich, nachdem ich seit nahezu 4 Jahren das Hamburger Stadttheater leite, dadurch, dass meines Erachtens ohne einen Zuschuss von dieser Höhe ein Theater ersten Ranges, das Oper mit dem für dieselbe nothwendigen Ballet, Trauerspiel und Schauspiel und Lustspiel bieten soll, nicht haltbar ist, dass daher Hamburg, falls es ein Theater ersten Ranges sich zu erhalten wünscht, dieses Opfer bringen muss.

Ich schicke voran, dass durch Einsichtnahme in meine, nach kaufmännischen Principien (doppelt italienisch) geführten Bücher die genaueste Kunde von den Verhältnissen des Theaters und von meinen eigenen gewonnen werden kann, und erkläre mich bereit, denjenigen Herren, welche etwa aus der Mitte dieser Versammlung bezeichnet werden würden, die Verhältnisse näher zu prüfen, sowohl wie den Mitgliedern Eines Hohen Senates meine gesammte Buchführung und alle auf die Verhältnisse des Theaters und meine persönlichen pecuniairen Verhältnisse Bezug habenden Details vorzulegen und sogar zu einem eingehenden Studium zu übergeben. Ich schicke sodann voraus, dass ich persönlich mich in der Lage befinde, dass mir eine Anzahl von Theatern anderer Städte unter recht günstigen Bedingungen zur Leitung beziehentlich Pachtung angeboten worden ist und dass ich auch dem Vorstande der hiesigen Stadttheater-Gesellschaft, von welchem ich das Theater auf 10 Jahre in Pacht nahm, wiederholt erklärte, ich sei bereit, meinen Contract zu lösen. Ich that das gleichzeitig mit dem Ersuchen, mir, falls man zu meiner Entlassung nicht geneigt sei, Erleichterungen als Pächter zu gewähren und geeignete Schritte zu thun, um eine weitere Subvention des Theaters durch den Staat herbeizuführen. Der Vorstand der Stadttheater-Gesellschaft hat nun den Beschluss gefasst, meine Stellung insoweit zu erleichtern, als derselbe die bisher von mir erhobene Tantième, $2\frac{1}{2}$ % der gesammten Brutto-Einnahme, bereits für das laufende Jahr nicht mehr von mir beansprucht, eine betreffende Eingabe an Einen Hohen Senat beziehentlich an die Bürgerschaft hat er jedoch geglaubt, mir selbst anheimgeben zu müssen.

Ich schicke diese Bemerkungen voraus, weil ich der Ansicht bin, dass die Bürgerschaft durch Inbetrachtnahme meiner Bitte, beziehentlich Beschlussfassung über dieselbe somit allen Umfanges auf sachlichem von meiner Person völlig unabhängigem Boden steht, mir würde es genügen, wenn ich den Zweck, den ich durch diese Eingabe verfolge, nicht für mich, sondern für einen tüchtigen Nachfolger erreichte, mir bliebe dann der Ruhm, Hamburg ein Theater ersten Ranges geschaffen zu haben, und für meine Familie und mich selbst fände ich in Deutschland sowohl wie im Auslande in dem Berufe dem ich mich gewidmet, trotz der allgemeinen ungünstigen Zeit, dennoch eine anderweitige Ehre und Nutzen bringende Thätigkeit. Ich erkläre andererseits, dass ich, wenn meine Bitte bei den maassgebenden Gewalten Hamburgs Gehör finden sollte, mit unendlicher Freude das hier begonnene Werk ferner fortsetzen würde, um dasselbe, soweit irgend meine Kräfte reichen, grösserer Vollendung entgegenzuführen.

Als im Jahre 1875 dem Hamburger Stadttheater seine jetzige schöne Gestalt von patriotischen Männern gegeben ward, welche die hiezu erforderlichen Mittel in uneigennützigster Weise hergaben, bewarb ich mich um die Pachtung desselben und erhielt auf 10 Jahre den Zuschlag. Man überliess mir zu einer Pacht von jährlich 36,000 M. und einer Tantième-Zahlung von $2\frac{1}{2}$ % der Brutto-Einnahme das Theater und den vorhandenen Fundus an Coulissen, Costümen, Requisiten etc. Ich ging auf diese Bedingungen mit dem Bemerken ein, dass die Herren, mit denen ich zu contrahiren die Ehre hatte, ja zweifellos nur den Zweck verfolgten, ein der Stellung Hamburgs würdiges Theater ins Leben zu rufen, mir also gewiss ihren Beistand leisten und mir Erleichterung schaffen würden, falls sie die Ueberzeugung gewönnen, dass diese Pachtbedingungen es mir unmöglich machten, zu reüssiren. Ich habe mich in dem Punkte nicht getäuscht, dass solche Erleichterung abseiten des Vorstandes der Stadttheater-Gesellschaft beschlossen ist, insoweit jener Vorstand dazu im Stande war. Derselbe hat die Tantième mindestens für dieses Jahr erlassen, und ich hoffe, er wird es ferner thun, er bedarf aber zur Erhaltung des Hauses und zur Deckung seiner Kosten der Pachtsumme von 36,000 M., welche ich demselben nach wie vor zu zahlen habe, dagegen wird mir Gas und Wasser gratis ertheilt, was die Gesellschaft vom Staate gratis erhält. Nach Abschluss des Contractes mit der Stadttheater-Gesellschaft im Jahre 1875 begab ich mich nun sofort ans Werk der Herstellung einer würdigen Ausstattung. Bei genauer Untersuchung des vorhandenen Fundus stellte es sich heraus, dass derselbe fast in allen Theilen unbrauchbar war. An Costümen war nichts vorhanden, was ich verwerthen konnte, an Coulissen etc. fast nichts. Ich musste Alles neu anschaffen. Ich verwandte hiezu meine gesammten Mittel, sah aber bald ein, dass diese, selbst wenn starker Besuch und zahlreiches Abonnement sie

mehren würden, nicht ausreichten, um prompt alle Verpflichtungen zu erfüllen, welche ich einzugehen genöthigt war. Ich trachtete daher, ein ferneres Capital durch Uebernahme der kaiserlich russischen Hofopern-Theater in Petersburg und Moskau zu gewinnen und führte beide Bühnen in der Saison 75/76 gleichzeitig mit der hiesigen. Mein Zweck wurde erreicht, ich erzielte in Petersburg und Moskau einen Netto-Ueberschuss von einmal Hundert und zehn Tausend Franken und verwandte diese gesammte Summe auf die hiesigen Anschaffungen. Ich darf wohl sagen, dass ich im Jahre 76/77 diese Theater wiederum hätte übernehmen können, da man mit meiner Führung höchsten Ortes und allgemein zufrieden war, die Anstrengung und Aufregung jedoch, die damit verbunden war, die fortwährenden Reisen, die übergrosse Arbeit und das bedeutende Risico, ich hatte dazumal einen Gagenetat von mehr als 3 Millionen Franken für 9 Monate, machten es mir geradezu unmöglich. Das so gewonnene Capital und der bei dem Reiz der Neuheit reichliche Besuch des hiesigen Stadttheaters halfen mir, ich konnte mit einem geringen Gewinn und angemessenen Abschreibungen die beiden ersten Jahre abschliessen. Im dritten Jahre übernahm ich neben dem hiesigen auch das Altonaer Theater. Ich brauchte zu dem Ende mein Personal verhältnissmässig nur wenig zu vergrössern und erreichte daselbst, wenn ich 1/4 der Gagen auf Altona rechne, einen Ueberschuss, während ich den Gagenetat hier dadurch um 1/4 erleichterte. Ich unternahm sodann im Mai vorigen Jahres eine Oper in Breslau, und entsandte dorthin eine Anzahl meiner hiesigen Mitglieder, welche hier durch Gäste ersetzte. Auch dieses Unternehmen gestaltete sich nutzbringend, ich veranstaltete endlich mit meinen Künstlern während der Anwesenheit seiner Kaiserlichen Hoheit des Kronprinzen in Kiel ein Concert, das mir einen guten Nutzen liess. Alle diese Unternehmungen habe ich zum Vortheil des hiesigen Theaters verwerthet, alle durch dieselben erworbenen Summen auf das hiesige Theater verwandt. Ich war dadurch, sowie durch die Ansprüche, die Hamburgs Bevölkerung an das Theater stellt, genöthigt, nicht nur meine eigenen Kräfte, sondern zumal auch die meiner Künstler aussergewöhnlich und so sehr anzustrengen, wie es auf die Dauer nicht möglich ist. Hamburgs Theaterpublikum verlangt besonders viel Abwechselung und dadurch ein aussergewöhnlich grosses Repertoir, mein Repertoir ist das grösste von allen mir bekannten Theatern der Welt. Biete ich weniger Abwechselung, so spielen meine Künstler vor leeren oder schwach besetzten Häusern; einen starken Fremdenverkehr, durch den an anderen Plätzen die Theater stets gefüllt werden, hat Hamburg nicht, somit ist ein grosses Repertoir nothwendig. Dies erheischt ungewöhnlich grosse Ausgaben an Ausstattungen und erheischt ausserdem, dass ich meine Künstler höher bezahlen muss, als die Theater anderer Städte. Ich muss zumal die ersten Kräfte besonders angreifen, denn an Abenden, an welchen sie nicht thätig sind, ist der Besuch schwach, ich muss folgerichtig diese ersten Kräfte, die bei mir monatlich 15—20 Mal und mehr mitwirken, höher honoriren, als die Hoftheater, an denen selten ein Mitglied mehr als 10 Mal im Monat aufzutreten pflegt. Es kommt hinzu, dass an Hoftheatern den Mitgliedern durch lebenslängliche Engagements, Pensionen etc. Vortheile geboten werden, die ich nur dadurch aufwiegen kann, dass ich hohe Gagen bewillige, ich würde, wenn ich das nicht thäte, eben nicht die ersten Kräfte, die meiner Bühne zur Ehre gereichen, im Engagement haben können. Ich trachte danach zu sparen, wo ich kann, bin aber leider zu der Ueberzeugung gelangt, dass das Theater nicht als ein Theater ersten Ranges zu erhalten ist, wenn mir nicht die gebotene Subvention zu Theil wird. Ich bin andererseits zu der Ueberzeugung gelangt, dass das Hamburger Stadttheater nur dann zu erhalten ist, wenn in demselben Tüchtiges geleistet wird, bei mittelmässigen Aufführungen würde jeder Director unbedingt zu Grunde gehen. Dies sind die Gründe, welche mich zu meiner Bitte um weitere Subventionirung durch einen jährlichen Baarzuschuss von M. 60,000 veranlassen.

Ich glaube, der Bürgerschaft in dieser Eingabe nicht die Details der pecuniären Ergebnisse vortragen, Bilanzen vorlegen, Einnahmen, Gagen, Anschaffungskosten aller Art specificiren zu sollen, vielmehr dürfte diese Specialuntersuchung der Verhältnisse die Arbeit derjenigen Herren sein, welche mit Prüfung derselben beauftragt würden; hier wird die Bemerkung genügen, dass der geringe Nutzen, welchen ich in den Jahren 75, 76 und 77 erzielte, durch dieses Jahr nicht nur absorbirt worden ist, sondern ich überdies noch in einen bedeutenden Capitalverlust gerathen, da ich nicht daran denken kann, die schon im Laufe der vergangenen 6 Monate dieser Saison erlittenen Verluste in den noch übrigen 3 Monaten wieder einzuholen.

Dass aber die Sache so liegt, wie ich sie geschildert, dass ein Theater ersten Ranges, das Oper mit dem für dieselbe nothwendigen Ballet, Trauer-, Schau- und Lustspiel bieten soll, ohne Subvention in Deutschland gewiss nicht existiren kann und nirgends existirt, dass auch in anderen Ländern, Frankreich, Italien, Oesterreich, Russland, solche Theater nur mit erheblichen Zuschüssen Gutes zu leisten im Stande sind, das, glaube ich, wird von keiner Seite angezweifelt werden. Die bedeutenden Zuschüsse, welche Fürsten und Communen Theatern zu geben pflegen, sind ja allbekannt.

Ich bin endlich der Meinung, dass man allseitig in Hamburg anerkennt, dass das Stadt-Theater in der Weise, wie ich es bisher geleitet habe, ein Bildungs-Institut ist und somit dem Gemeinwohle dient. Es ist eine Schule für alle Classen der Bevölkerung. Ich bin stets bestrebt gewesen, die alten, wie die neueren classischen Werke sowohl in der Oper wie im Schauspiel vorzuführen und der Gebildete sowohl wie der weniger Gebildete, der Kaufmann, der Gelehrte, der Handwerker und Arbeiter, Alle finden in denselben Aufführungen, die ihnen für ihre geistige Fortbildung dienlich sind. Ich habe auch zu meiner grossen Freude stets wahrgenommen, dass gerade der Mittelstand Hamburgs und der sogenannte kleine Mann das Theater besonders gern besucht, die pecuniären Resultate des Galleriebesuches sind sogar im Vergleiche zu den theuren Plätzen überraschend günstig. Ich habe auf der andern Seite gewissenhaft vermieden, Aufführungen zu bringen, welche den guten Geschmack etwa verletzen und der Würde eines Theaters ersten Ranges irgendwie zu nahe treten könnten. Diese Gesichtspunkte rechtfertigen eine Unterstützung des Theaters, wie ich sie erbitte. Es kommt hinzu, dass ich ca. 250 Personen im Engagement habe, die mit ihren Familien hier leben. Fast die gesammten Gagen, die ich zahle, es sind mehr denn Neunzigtausend Mark monatlich, werden doch in Hamburg verzehrt und nützen der Stadt, wie denn auch die Mitglieder ihre Steuern hier zahlen. Ein sehr grosser Theil dieser Mitglieder, fast der gesammte Chor und nahezu das gesammte Orchester, sind Hamburger, beziehentlich seit vielen Jahren hier ansässig, und wir haben früher häufig gesehen, wie gross die Verlegenheiten waren, wenn dazumal Directoren nicht in der Lage waren, ihren Verpflichtungen nachzukommen.

Sollte man mir endlich auf meine Bitte bemerken, dass es ja fraglich sei, ob denn nun das, was ich heute bitte, auch wirklich genüge, ob denn der Zweck durch solche Subvention auch dauernd erreicht werde, so vermag ich darauf nur zu entgegnen, nach meiner Meinung und Erfahrung, ja. Hätte ich mich jedoch auch darin getäuscht, so wäre ja auch damit nichts verloren, man giebt mir die Subvention ja nur so lange, und ich erbitte sie mir so lange, als ich in würdiger Weise wie bisher das Theater leite und erhalte.

Ich sehe mich veranlasst, in Folge mir wiederholt zu Ohren gekommener Gerüchte, die ja in der Jetztzeit leider an der Tagesordnung sind, Einer Hohen Bürgerschaft auch noch zu erklären, dass ich persönlich sehr einfach und sparsam lebe. Ich bin bereit, den Mitgliedern dieser Versammlung, die Sie designiren würden, auch in diesem Punkte jede Aufklärung zu geben. Die Verleumdung hat mir Gegentheiliges nachgesagt und man hat weiter erzählt, dass ich im Karten- und Börsenspiel grosse Summen verschwendete.

Durch meine Bücher, die die Verwendung jedes Pfennigs nachweisen, bin ich bereit, das Gegentheil zu zeigen, und ich betone schon hier, dass ich niemals im Leben Hazard gespielt und nie in meinem Leben an irgend einer Börse der Welt Geschäfte gemacht oder in Fonds gespielt habe, zumal also auch niemals in Hamburg; wer Gegentheiliges behauptet, redet absolute Unwahrheit.

Somit hoffe ich, die Bürgerschaft wird meiner Bitte ein geneigtes Ohr schenken und das Hamburger Stadttheater, nachdem sie sich von der Nothwendigkeit überzeugt, einer jährlichen Subvention durch einen mir aus Staatsmitteln zu leistenden Baarzuschuss von jährlich M. 60,000 würdig halten, alsdann aber einen solchen Beschluss als Organ der Bevölkerung Hamburgs Einem Hohen Senate zur Mitgenehmigung vorlegen, indem ich hoffe, alsdann bei Hochdemselben auch Gewährung zu finden.

In vorzüglichster Hochachtung

der Hamburger Bürgerschaft
ergebenster

Hamburg, März 1878. B. Pollini.

(In der folgenden Nummer werden wir diese Verhältnisse näher besprechen. *D. Red.*)

Berichte.

Leipzig.

In der Woche vom 10. bis 16. März herrschte hier in musikalischer Beziehung ziemlich Windstille. Ausser einem seitens des Euterpeorchesters zum Besten des Pensionsfonds und der Unterstützungs- und Krankenkasse der Mitglieder des Euterpe-Orchesters veranstalteten Concerte und der vierten Kammermusiksoirée im Saale des Gewandhauses ist aus dieser Woche über keine bedeutendere Aufführung zu berichten.

In der Kammermusikunterhaltung kam nur Bekanntes: Quartett für Pianoforte und Streichinstrumente (Es-dur) von W. A. Mozart, Quartett für Streichinstrumente (Op. 18, B-dur) von Ludwig van Beethoven und Quintett für Pianoforte und Streichinstrumente (Op. 44, Es-dur) von Rob. Schumann zur Aufführung. Den Glanzpunkt bildete die von höchster Inspiration erfüllte Wiedergabe des Schumann'schen Quintetts durch die Herren Kapellmeister Reinecke, Röntgen, Haubold, Thümer und Schröder, so dass das begeisterte Publikum den Ausführenden und an deren Spitze Herrn Kapellmeister Reinecke die lebhaftesten Ovationen darbrachte.

In dem Dienstag den 19. März stattgefundenen zehnten und letzten Abonnementconcert der Euterpe war, gewiss in dem ganz richtigen Gefühl von der Bestimmung der Euterpe, als einer Ergänzung zum Gewandhaus, der erste Theil fast nur mit Compositionen neuer Meister, der zweite Theil dagegen nur mit einem classischen Werke ausgefüllt. Denn war früher in der Euterpe die Pflege neuerer Compositionen vorwiegend, in der nicht unrichtigen Annahme, dass es nicht die Aufgabe dieses Kunstinstitutes sein könnte, mit den fast ausschliesslich classische Meister pflegenden Gewandhausconcerten zu concurriren, so war die Direction der Euterpe in diesem Winter doch darauf bedacht gewesen, ihren Besuchern, denen wohl in der grossen Mehrzahl das Gewandhaus verschlossen ist, bisweilen auch Compositionen classischer Tondichter und zwar vermöge ihres trefflichen Orchesters und Dirigenten in würdiger Weise vorzuführen. Das Concert wurde mit »Prometheus«, symphonische Dichtung von Franz Liszt eröffnet. Ob der Componist in dieser Schöpfung der Grösse seines Stoffes genug gethan, das zu untersuchen würde hier zu weit führen. Sicher ist ihm, in seiner kraftvollen und geistreichen Weise, das Selbstbewusste der Prometheusnatur auszudrücken am besten gelungen. Trotz der schwung- und verständnissvollen Wiedergabe des Stückes durch das Euterpeorchester konnte sich doch dasselbe nur einen zweifelhaften Beifall erwerben. Der übrige erste Theil wurde durch Solovorträge des herzogl. sächs. Kammervirtuosen Herrn Hilpert aus Meiningen und Fräulein Paula Löwy ausgefüllt. Herr Hilpert trug zuerst ein Concert (A-moll) für Violoncell mit Orchesterbegleitung (Andante und erster Satz) von Anton Rubinstein vor, schien uns aber mit genanntem Concert nicht die günstigste Wahl getroffen zu haben. Bei weitem grösseren Beifall als mit diesem Concert erntete der geschätzte Künstler durch den Vortrag der drei Solostücke: a) Romanze von E. Büchner, b) Scherzetto von F. Couperin und c) Tarantelle von A. Piatti, in denen er gute Fertigkeit in der Behandlung seines ansprechenden Instrumentes bekundete. Fräulein Paula Löwy, deren schöne Altstimme den Leipzigern hinlänglich bekannt ist, legte in dem Gesang der Lieder: a) »Trockne Blumen« von Franz Schubert, b) »Dein Bildniss wunderselig« und c) »Stille« von Robert Schumann von Neuem Zeugniss ihrer von einem tiefempfundenen Vortrag gehobenen Kunst ab, so dass sie gezwungen war, den stürmischen Beifall durch eine Zugabe zu beschwichtigen. Der zweite Theil des Concertes bestand, wie schon bemerkt, in der C moll-Symphonie Nr. 5 von Beethoven. Es schien, als ob Orchester und Dirigent ihr Alles daran setzten, um das alte Sprüchwort »Ende gut, Alles gut« auch hier zu bewahrheiten; und es wurde bewahrheitet. Rauschender, allseitiger Beifall drückte am Schlusse des Concerts die Stimmung der Zuhörer aus, welche nun auf längere Zeit das Haus verliessen, um es bei Beginn des nächsten Winters mit gewiss nicht unerfüllt bleibenden Hoffnungen auf gleich Schönes wieder zu betreten.

Das Institut der Euterpeconcerte entwickelte auch in dem Winterhalbjahr 1877/78 wieder eine rege Thätigkeit. Zur Aufführung gelangten (die mit * bezeichneten Werke zum ersten Male) die Symphonie Nr. 2, D-dur; Nr. 3, Es-dur (Eroica); Nr. 5, C-moll von L. van Beethoven — Nr. 4, D-dur von Joseph Haydn — C-dur (nach Op. 140 instrumentirt von Jos. Joachim) von Franz Schubert * — Nr. 4, D moll-Ouvertüre, Scherzo und Finale von Robert Schumann — Nr. 1, C-moll von Johannes Brahms * — Nr. 3, F-dur »Im Walde« von Joachim Raff — Nr. 1, D-moll von Rob. Volkmann. Die Ouvertüren: »Leonore« Nr. 2; Weihe des Hauses; Egmont von L. van Beethoven — Anacreon von L. Cherubini — Meeresstille und glückliche Fahrt von Mendelssohn-Bartholdy — Manfred von Rob. Schumann — Sardanapal von W. A. Remy * — Concert-Ouvertüre von Ferdinand Böhme * — Zur Oper »Pierre Robin« von O. Bolck * — Märchen-Ouvertüre von W. C. Mühldorfer *. — Ferner »Siegfried-Idyll« von Richard Wagner * — Prometheus, symphonische Dichtung von Franz Liszt * — »Wallenstein's Lager und Kapuziner-Predigt«, III. Satz aus der Symphonie: Wallenstein von Jos. Rheinberger — Introduction aus »Alexandrea« von H. Zopff *. — Für Streichorchester: Serenade Nr. 2, F-dur von R. Volkmann — Menuett in A-dur von L. Boccherini * — Norwegische Volksmelodie von J. Svendsen *. — Mit Chor: Finale aus der unvollendeten Oper »Die Loreley« von Mendelssohn-Bartholdy — »Der Rose Pilgerfahrt« von Rob. Schumann — Hakon Jarl von Carl Reinecke — Rhapsodie (Fragment aus Goethe's Harzreise im Winter) von Joh. Brahms.

Das zwanzigste Gewandhausconcert Donnerstag den 21. März ging unter solistischer Mitwirkung der Frau Professor Amalie Joachim und des Herrn Concertmeister Henry Schradieck von statten. Die Vorträge der Frau Joachim (Recitativ und Arie aus »Alceste« von Chr. Gluck und drei Lieder von Chopin, C. M. v. Weber und Brahms) fanden enthusiastische Aufnahme. Herr Schradieck hatte für sein Auftreten Spohr's Violinconcert Nr. 7 in E-moll, Beethoven's G dur-Romanze und eine von ihm selbst componirte Concert-Etüde mit Pianoforte gewählt, die er, ebenso wie das Concert von Spohr, in jeder Hinsicht vortrefflich vortrug, während die Beethoven'sche Romanze, in welcher der Solist übrigens auch zum Theil die Tuttistellen mitspielte, nicht mit dem rechten künstlerischen Verständniss zur Darstellung gelangte. Die beiden Orchesterwerke waren: die Ouvertüre zur Oper »Der Wasserträger« von L. Cherubini und die Suite Nr. 2 E-moll Op. 115 von Franz Lachner, welche letztere sich ganz besonders einer vorzüglichen Wiedergabe zu erfreuen hatte.

Nachrichten und Bemerkungen.

✻ **Leipzig.** Am 21. März wohnten wir anlässlich der Einweihung der hiesigen höhern Mädchenschule einer Gesangsaufführung von Schülerinnen dieser Anstalt bei, welche in mehr denn einer Beziehung als ein Ereigniss aufgefasst werden darf und von grösster Tragweite sein kann, wofern städtische Behörden, sowie die höheren Schulvorstände und die Ministerien sich dem Fortschritte auf diesem Gebiete nicht verschliessen wollen.

Der bekannte Gesangscomponist und Gesangspädagog Herr Professor Albert Tottmann in Leipzig hat sich auf verschiedenseitige Veranlassung hin bereit finden lassen, durch Wort und Schrift für die Hebung des Schulgesangs zu wirken und in jener Aufführung nun auch auf praktischem Wege unter den erschwerendsten Umständen*) die Haltbarkeit und das Vortheilhafte seiner Principien dargethan, indem er einen von ihm eigens zu jener Einweihung componirten, durchgehends polyphon gehaltenen grösseren Hymnus mit sämmtlichen 250 Schülerinnen der fünf oberen Classen der eingangsgenannten Anstalt in einer Weise vorführte, die in dem auserlesenen Zuhörerkreise, in welchem der sächsische Cultusminister, die Häupter sämmtlicher Behörden, der Geistlichkeit und der Universität Leipzigs zugegen waren, allgemeine Ueberraschung, und bei den seitens der Behörden eingeladenen musikalischen Notabilitäten geradezu Staunen erregt hat. Die rhythmischen, harmonischen, ja sogar die zahlreichen figuralen Schwierigkeiten sind in diesem Hymnus schon bedeutend; sie wurden aber von der jugendlichen Sängerschaar so vortrefflich überwunden, dass man nicht entfernt an die Möglichkeit eines Fehlgehens einzelner Stellen oder Nüancen dachte; auch war es geradezu frappirend zu hören, mit welch einer Geschicklichkeit die Sopranstimmen das Mittelregister mit dem Kopfregister zu vertauschen und in letzterem das hohe *G* und *A* im zartesten Piano auszuhalten vermochten. Dabei war der Klang der Stimmen nicht kindisch, sondern die Textaussprache klar und rund und die Nüancirung in rhythmischer und ästhetischer Hinsicht aus vollstem Bewusstsein der jugendlichen Sängerinnen hervorgegangen.

Dass das, was auch anderen Orts theoretisch angestrebt wird, auch praktisch durchführbar ist, ist somit zur Evidenz erwiesen und es bleibt sonach nur noch zu wünschen, dass die massgebenden Persönlichkeiten diese höheren Ziele anerkennen und sich von der dringenden Nothwendigkeit einer gänzlichen Reorganisation des Schulgesangwesens überzeugen. *Dr. F. Wernher.*

*) Herr Prof. Tottmann hat diesen Hymnus, wie wir hören, ohne ein Pianoforte, nur nach der Violine einüben müssen und in sämmtlichen Oberklassen wöchentlich nur über eine Stunde zu verfügen gehabt.



ANZEIGER.

[68]

Neue Musikalien
(Novasendung 1878 No. 1)
im Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Barth, Richard, Op. 4. **Neue deutsche Tänze** für Pianoforte zu vier Händen. Für Pianoforte zweihändig bearbeitet vom Componisten. M. 2. 50.

Brahms, Johannes, Op. 23. **Variationen** über ein Thema von Robert Schumann für Pianoforte zu vier Händen. Für Pianoforte zweihändig bearbeitet von Theodor Kirchner. M. 3. 50.

—— Op. 32 No. 9. **„Wie bist du, meine Königin, durch sanfte Güte wonnevoll!“** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Für Pianoforte allein von Theodor Kirchner. M. 2. —.

Carissimi, Giacomo, Jephta. Oratorium. In's Deutsche übertragen von Bernhard Gugler und mit ausgesetzter Orgel- oder Pianofortebegleitung bearbeitet von Immanuel Faisst. Partitur. gr. 8. (Lateinischer und deutscher Text.) netto M. 4. —.
Singstimmen (Chor und Solo). (Lateinischer u. deutscher Text.) netto M. 3. 45.
Chorstimmen: Sopran 1|2. 75 Pf. Alt, Tenor 1, 2. Bass à 30 Pf. netto.
Solostimmen: Sopran 60 Pf. Tenor 45 Pf. Bass 15 Pf. netto.

Eschmann, J. C., Op. 59. **Stimmen der Völker in Liedern.** Sechste Sammlung. Zwanzig gute, alte, deutsche Volkslieder für Pianoforte zu vier Händen. Zum Gebrauch beim Unterricht bearbeitet. Heft 1. M. 3. 50. Heft 2. M. 3. 50.

Huber, Hans, Op. 27. **Walzer** für Pianoforte zu vier Händen, Violine und Violoncell. M. 8. —.
—— Dieselben für Pianoforte zu vier Händen. M. 4. 50.
—— Dieselben für Pianoforte zu zwei Händen. M. 3. —.

Löw, Jos., Op. 228. **Melodische Vortragsstudien** für Pfte. Einzeln:
No. 1. Am Bache. M. —. 50.
No. 2. Abendspaziergang. M. —. 80.
No. 3. Am Springbrunnen. M. —. 80.
No. 4. Russisch. M. 1. —.
No. 5. Rumänische Weisen. M. —. 80.
No. 6. Unruhe. M. —. 80.
No. 7. Rascher Entschluss. M. —. 50.
No. 8. Gretchen am Spinnrad. M. —. 80.
No. 9. Träumerei. M. 1. —.
No. 10. Maskenscherz. M. —. 80.
No. 11. Mondnacht am See. M. —. 80.
No. 12. Rastlose Liebe. M. —. 80.

Schumann, Robert, Op. 138. **Spanische Liebeslieder.** Ein Cyklus von Gesängen aus dem Spanischen, für eine und mehrere Stimmen mit Begleitung des Pianoforte zu vier Händen. No. 5. Romanze: »Fluthenreicher Ebro«. Für Pianoforte allein von Theodor Kirchner. M. 1. —.

Schütz, Heinrich, (1585—1672.) **Drei Psalmen** für Doppelchor. No. 1. Ach Herr, straf mich nicht in deinem Zorn. — No. 2. Aus der Tiefe ruf' ich Herr zu dir. — No. 3. Singet dem Herrn ein' neues Lied. Nach der 1619 erschienenen Originalausgabe der »Psalmen David's« zum Gebrauche in Kirche und Conzert herausgegeben von Franz Wüllner. Partitur 8. M. 4. —.
Stimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à M. 1. —.

Volckmar, W., Op. 357. **Zwölf Adagios** für die Orgel. Heft 1. M. 2. 80. Heft 2. M. 2. 80.

---

[69] In unserem Verlage erschien:

Drei leichte Rondinos
für Pianoforte zu 4 Händen
von
Edwin Schultz.
Op. 98. Cplt. Pr. M. 1,50.

Einzeln:
No. 1 (F-dur). No. 2 (D-dur). No. 3 (G-dur) à M. 0,80.

Berlin. ***Ed. Bote & G. Bock,***
Königliche Hof-Musikhandlung.

---

[70] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Soeben erschienen:

Richter, E. F., Praktische Studien zur Theorie der Musik.
I. Band. Lehrbuch der Harmonie, zunächst für das Conservatorium der Musik zu Leipzig bearbeitet. **Dreizehnte Auflage.** gr. 8. M. 3.
II. Band. Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts. 2. Auflage. gr. 8. 1875. M. 3.
III. Band. Lehrbuch der Fuge. 3. Auflage. gr. 8. 1874. M. 3.

Wohlfahrt, H., Theoretisch-praktische Modulations-Schule.
Die Accordfolge in den verschiedenen Stellungen, Uebergängen und Ausweichungen nach leichter Methode zum Selbstunterricht für Musikschüler. 3. Auflage. 8. M. 1.

---

[71] Soeben erschien in **2ter Auflage (innerhalb eines Jahres)** (B. 2737)

Ferdinand Hummel

Op. 2. **Sonate für Violoncell und Pianoforte in A moll. Pr. M. 5,00.**

(Von der Kritik ist das Werk ganz besonders gut aufgenommen und empfohlen worden.) —

Von demselben Componisten erschien neuerdings:

Op. 7. **Das kranke Mädchen, Ballade für Mezzo-Sopran, Violoncell und Pianoforte. Pr. M. 2,50.**

Op. 10. **Drei Märchenbilder für Violoncell und Pianoforte. Pr. à M. 1,50.**

Op. 13. **Fünf Skizzen für Pianoforte. Pr. M. 1,80.**

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

Verlag von Carl Paez, Berlin W. Französ. Str. 33 e.

---

[72] Soeben erschien in meinem Verlage:

Chor der Winzer und Schiffer:
„Rührt euch frisch und schafft die Fässer“,
für Männerchor und Bass-Solo
mit Orchester oder Pianoforte
von
Max Bruch.
Op. 16, No. 5.

Clavierauszug Preis M. 2. —.
Chorstimmen (à 30 Pf.) Preis M. 1. 20.

Leipzig. **C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung.**
(*R. Linnemann.*)

---

[73] Im Verlage von ***J. Rieter-Biedermann*** in Leipzig und Winterthur ist erschienen und kann durch jede Buch- oder Musikalienhandlung bezogen werden:

Nottebohm, Gustav, Beethoven's Studien. Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Preis netto 12 Mark.

—— **Beethoveniana.** Aufsätze und Mittheilungen. Preis netto 7 Mark.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 10. April 1878. **Nr. 15.** XIII. Jahrgang.

Die Subventionirung der Theater

ist eine Angelegenheit, welche namentlich dann lebhaft erörtert zu werden pflegt, wenn irgendwo ein Institut dieser Art ins Schwanken kommt. So ist es jetzt in Hamburg, daher ersucht der Pächter des dortigen Stadttheaters (wie die Leser aus der vorigen Nummer ersehen haben) nunmehr den »Staat«, ihm das zu schenken was er als Geschäftsmann nicht zu verdienen im Stande war. Wäre dieses lediglich eine Angelegenheit jener einzelnen Stadt, so würden wir kein Wort darüber verlieren; aber die Sache beansprucht ein durchaus allgemeines Interesse.

Als Herr Pohl genannt Pollini neben der Petersburger Oper noch das Hamburger Stadttheater übernahm, war er eines dauernden Erfolges wohl ziemlich sicher. Dachte er aber daran, dass er einmal in die Lage kommen könne, seine Zahlungen zum Theil aus dem Staatsseckel bestreiten zu müssen, so hätte er einer solchen Möglichkeit auf solide Weise vorarbeiten sollen. Wenn er sich anbot, in seinen fetten Jahren einen gewissen Theil des Gewinnes der Staatskasse zuzuführen und dieses angenommen wurde, so hätte er daraus eine Verpflichtung ableiten können, ihn in den mageren Jahren über Wasser zu halten. Es liesse sich vieles dafür anführen, dass hierauf von vorne herein ein fester Contract gegründet werden könnte, eben vom geschäftlichen Standpunkte aus. Es ist doch wohl richtig, wenn jede geschäftliche Unternehmung nach ihren Eigenthümlichkeiten gewürdigt wird. Nun ist aber das Theatergeschäft ein ganz besonderes. Dies liegt darin, dass der Artikel, mit welchem es handelt, nicht constant ist. Er ist mitunter so ausserordentlich begehrt, dass das Haus ausverkauft wird; und wieder zu anderen Zeiten ist so wenig Nachfrage, dass das Spiel nicht der Lichter werth ist. Von der Qualität des Artikels hängt das nicht ab, denn eine Leistung vor leeren Bänken ist sehr oft ebenso gut und besser, als eine andere welche grossen Zulauf hat. Bei keinem anderen Geschäft findet etwas Aehnliches statt. In jedem Betrieb giebt die Güte der Waare auf die Dauer sicher den Ausschlag, so dass Producent und Händler es in ihrer Hand haben, den Abnehmer an sich zu fesseln. Die Schwankungen, denen ihr Markt unterworfen ist, lassen sich nachweisen und daher auch gewissermaassen berechnen, und niemals kommt es vor, dass das Bedürfniss für einen Artikel ganz ausgeht, es sei denn, dass in einem besseren voller Ersatz gefunden werde. Dieses bezieht sich gleicherweise auf die natürlichen Bedürfnisse wie auf den Luxus. In beiden, namentlich in letzterem, tritt wohl mitunter Beschränkung ein, aber niemals eine völlige Pause auf längere Zeit.

Ganz anders verhält es sich mit denjenigen Geschäftszweigen, zu welchen die Theaterspiele gehören. Bei ihnen kommt Ebbe und Flut ohne nachweisbare Ursachen, und mitunter treten Lücken ein, welche die Maschine völlig zum Stillstand bringen. Hierbei wird es dann den Unternehmern mit Schrecken klar, dass ihr Geschäft weder auf ein natürliches Bedürfniss, noch auf den gesellschaftlichen Luxus gegründet ist. Der Artikel, den sie führen, heisst Kunst, und die Eigenthümlichkeit desselben ist eben die, dass er die Menge der Menschen heute in die höchste Erregung versetzt und morgen vollständig kalt lässt. Ohne Kunst, d. h. ohne die theatralische dramatische Vorführung von Bühnenwerken, können die Menschen, wie die Geschichte lehrt, sehr wohl längere Zeit bestehen, wenigstens so lange bis die vorhandenen Theater vollständig ausgehungert sind. Wer also auf diesem Gebiete ein Geschäft gründet, der hat ein schlechtes Fundament.

Soviel über den Gegenstand als Handelsartikel. Was nun aber das Personal anlangt, mit welchem ein Theaterdirector sein Geschäft betreibt, so ist es von demjenigen, durch welches andere Unternehmungen ins Werk gesetzt werden, in einem Maasse verschieden, dass hierdurch erst die eigenthümliche Lage völlig klar wird. Wer die ganze Schwierigkeit kennen lernen will, mit welcher ein solcher Director als Geschäftsmann zu kämpfen hat, der muss besonders dieses Verhältniss zu seinen Untergebenen ins Auge fassen. (Schluss folgt.)

Systematisch-wissenschaftliche Harmonielehren.

Lehrbuch der musikalischen Harmonik in gemeinfasslicher Darstellung für höhere Musikschulen und Lehrerseminarien, sowie zum Selbstunterrichte, von **Carl Mayrberger**, Professor der Musik an der Staatspräparandie zu Pressburg.

Erster Theil: Die diatonische Harmonik in Dur. Pressburg und Leipzig, Verlag von Gustav Heckenast. 1878. VIII und 385 Seiten gr. 8. Pr. 6 Mark.

(Fortsetzung.)

Ein gesundes Denken in rein musikalischen Begriffen ist wohl viel schwerer, als ein Theoretisiren mit Zuhülfenahme philosophischer oder physikalischer Materien, namentlich in unserer Zeit. Die besten Köpfe (wie Hauptmann und Helmholtz) sind hier fehl gegangen; wie sollte man sich also wundern, wenn andere von mässigerer Begabung ihnen nachstraucheln?

Um die Entwicklung der grundleglichen Begriffe für sein Buch kümmert unser Verfasser sich wenig, das haben die vorhin angeführten Beispiele gezeigt. Ein höheres geistiges Be-

dürfniss, dem durch den pragmatischen Gang des Unterrichts nicht Genüge zu thun ist, sucht er gelegentlich auf andere Weise zu befriedigen. So stellt er S. 12—13 folgenden »allgemein gültigen Lehrsatz« auf: »Nur jene Intervalle sind Consonanzen, welche, auf eine Stufe bezogen, zu derselben eine reine Octav, eine reine Quint, eine grosse oder kleine Terz, oder einen reinen Einklang bilden; Dissonanzen hingegen alle jene Intervalle, welche, auf eine Stufe bezogen, keines der obengenannten Intervallen-Verhältnisse aufweisen können.« Dann fügt er hinzu, »diesen von der Praxis schon längst als giltig angesehenen Lehrsatz« habe M. Hauptmann in seinem bekannten Werke von der Natur der Harmonik und Metrik »wissenschaftlich begründet«, und »wir stellen ihn als Axiom d. i. als obersten Grundsatz unserer Harmonielehre auf und werden versuchen, daraus die Gesetze der Harmonik zwar auf gemeinfassliche, jedoch streng wissenschaftliche Weise zu entwickeln.« Klingt das nicht, als ob hier ein neuer und gesicherterer Weg in der Tonlehre eingeschlagen werde, ein Weg, der sich auf uralte Praxis, zugleich aber auch auf eine ganz neue wissenschaftliche Begründung stütze und, zum »Axiom« der vorgelegten Methode erhoben, diese nach allen Seiten hin durchaus sattelfest mache?

Ein solches Unterfangen ist in der That geeignet, einige Verwunderung zu erregen. Nicht nur die »Praxis«, sondern auch die Theorie hat die angegebenen Con- und Dissonanz-Verhältnisse schon so lange »als giltig angesehen«, als überhaupt eine musikalische Theorie vorhanden war, welche diesen Namen verdient. Ueber diese Dinge, die verschiedenen Grade und Zulässigkeiten der Con- und Dissonanzen, sind schon vor Jahrhunderten die feinsten Untersuchungen geführt, mündlich wie schriftlich, und auf ihre wissenschaftliche Begründung haben wir nicht zu warten gehabt bis Hauptmann kam, denn sie war längst vor ihm vorhanden. Die wirkliche Begründung (wenn man nämlich eine solche darunter versteht, die von musikalischen Zwecken absieht) wird uns durch die Naturwissenschaft gegeben, und das hat eine frühere Zeit ebenfalls schon besser, nämlich unbefangener, wenn auch nicht vollständiger gethan, als die unserige. Jeder, welcher Harmonieunterricht ertheilte oder für denselben ein Buch schrieb, hat in seiner Weise darauf Bezug genommen und viele vorzügliche Männer haben uns im Allgemeinen wie im Einzelnen den Weg gezeigt, den eine naturgemäss musikalische Darstellung harmonischer Verhältnisse einzuschlagen hat. Auf diesem Felde ist kaum noch etwas Neues zu sagen, am allerwenigsten aber ist das Vorgeben zulässig, dass es sich hier gleichsam um eine neue Wissenschaft handle.

Wäre aber solches auch der Fall, unser Verfasser würde sie schwerlich begründen oder in ihren Haupttheilen ausbauen helfen. Unmittelbar nach dem Versprechen, zwar nicht abstrus gelehrt aber doch »streng wissenschaftlich« zu verfahren, fährt er fort: »Um dem Schüler die Richtigkeit desselben [nämlich des genannten Lehrsatzes oder Axioms] recht anschaulich zu beweisen, mögen folgende Beispiele hier ihren Platz finden.« Und nun folgt das in Noten, was zuvor mit Worten gesagt war, Octav Quinte Terz Einklang! Kein einziger Versuch einer begründenden Entwicklung und Erklärung, ein reines einfaches Hinstellen in Noten! Der Verfasser muss es seinen Lesern nicht übel nehmen, wenn sie einen derartigen Beweis doch etwas zu kindlich finden; denn soll hiermit wirklich »dem Schüler die Richtigkeit desselben recht anschaulich b e w i e s e n« worden sein, so müssen wir uns diesen Schüler nothwendig noch auf einer Entwicklungsstufe denken, bei welcher ein reiferer Unterricht ausgeschlossen ist. In Wahrheit verhält sich aber die Sache so, dass der Autor alle diese Dinge nur in Confusion verübt hat. Es schwebte ihm ein höheres Ziel vor als dasjenige ist, welches durch treue und gründliche Einübung der Harmonieregeln erlangt wird, und dieses glaubte er durch den Gebrauch des Wortes »wissenschaftlich« zu erreichen. Seine »Einleitung« begann damit uns zu sagen, dass die Harmonielehre die Kenntniss der Accorde und deren regelrechte Verbindung zum Zwecke habe. (Man vergleiche unsere obigen Bemerkungen hierüber.) Zwei Seiten vorher fängt er aber seine »Vorrede« mit einem Satze an, welcher doch etwas anders lautet. Er sagt: »Die Harmonielehre als Grammatik der Tonsprache kann weder der logischen Entwickelung und wissenschaftlichen Beweisführung ihrer Sprachregeln entbehren, noch darf sie das ästhetische oder überhaupt philosophische Gebiet betreten.« Diese Definition der »Harmonielehre« klingt der vorigen gegenüber so fremdartig, dass man nicht für möglich halten sollte, beide könnten in einem und demselben Buche, in einem und demselben Kopfe so nah und so friedlich bei einander wohnen. Hat die Harmonielehre wirklich die Kenntniss und regelrechte Behandlung der Accorde zum Zweck, wie kann sie dabei zugleich allgemeinhin als »Grammatik der Tonsprache« bezeichnet werden? Kann ein Theil das G a n z e bedeuten? Wo bleibt alles das, was Melodie und Rhythmus zu sagen haben? und wie sollen die eigentlich compositorischen Disciplinen, in denen das Leben der Musik beruht, zur Geltung kommen? Oder gehört die Syntax vielleicht nicht zur Grammatik?

Wir können die Fragen sparen; ein confuser Mann, der sich übernimmt, wird uns die befriedigende Antwort doch schuldig bleiben. Im letzten Grunde spiegeln seine Worte nichts, als eine schon fast ein Jahrhundert alte Schwäche, welche den gesammten musikalischen Unterricht in »Harmonielehre« hat versumpfen lassen. Wenn der Verfasser meint, seine Harmonielehre dürfe bei aller Logik und Wissenschaftlichkeit dennoch das ästhetische oder überhaupt philosophische Gebiet nicht betreten, so irrt er freilich, denn mit der Logik hat sie es bereits betreten. Wir wollen einem Lehrbuche auch keineswegs diese Aus- und Aufblicke verkümmern; sie schliessen zwar die Gefahr in sich, von der Sache abzuleiten, also den Schüler zur Oberflächlichkeit und zum Dünkel zu verführen, aber sie können auch unter Umständen recht erfrischend und belehrend wirken. An Beispielen für beides fehlt es nicht.

Also mit einer ästhetischen oder überhaupt philosophischen Harmonielehre werden wir hier nicht behelligt, es soll lediglich eine logisch-wissenschaftliche sein. Und wir wissen auch bereits, worin diese Wissenschaftlichkeit hauptsächlich besteht, denn nicht umsonst haben wir vorhin das Citat von Seite 12 abgeschrieben: es ist eben der Cardinalpunkt dieses ganzen Systems. Sagt doch der Herr Verfasser in der Vorrede mit trockenen Worten: »Das vorliegende Werk betritt durch die genaue Präcisirung des Begriffes einer Accord-Consonanz (siehe Einleitung Seite 11) und durch Aufstellung dieses Begriffes als Axiom [siehe Einleitung Seite 13], aus welchem wieder alle späteren Regeln sich logisch von selbst entwickeln, den wissenschaftlichen Weg.« Wenn die späteren Regeln sich hieraus wirklich entwickeln, so müssen sie es wohl »von selbst« gethan haben, denn der Verfasser betheiligt sich nicht dabei; ob sie es aber »logisch« thun, wird er schwerlich nachzuweisen im Stande sein, da er doch ebenfalls nicht wissen kann, was bei einem stillen Werk im Kopfe des Schülers vor sich geht.

Die Hinweisung auf Seite 11 der Einleitung soll uns aber veranlassen, unser obiges Citat zu vervollständigen. Es handelt sich um die »Präcisirung des Begriffes einer Accord-Consonanz«, welche auf folgende Weise gegeben wird: »Die ältere Lehre versteht unter Consonanz dasjenige Intervall, welches wohlklingt, unter Dissonanz dasjenige, welches übel- oder schlechtklingt. Diese Erklärung ist einerseits eine sprachlich unrichtige, denn *consonare* heisst nicht wohl-, sondern mitklingen, *dissonare* nicht schlecht-, sondern auseinander klingen; anderseits müsste, wenn diese Erklärung richtig wäre, der Gebrauch

von Dissonanzen, als übel oder schlecht klingend, vollständig verboten werden.« (S. 11.) Folgt als Citat Hauptmann nebst Polemik gegen ein neueres Lehrbuch, und damit ist die Sache gemacht. Nun lassen wir die angeführten Worte, wie so manche andere in diesem Werke, als besonnen und verständig durchaus gelten, nur nicht in der Position, welche ihr Verfasser ihnen zu geben beliebt. Da versteht zunächst »die ältere Lehre« keineswegs das unter Con- und Dissonanz, was sie nach Herrn Mayrberger darunter verstanden haben soll, sondern vielmehr das was er selber angiebt. Wenn man die meisten unserer musikpädagogischen Schriftsteller von der »älteren Lehre« sprechen hört, so sollte man denken, es sei diejenige gemeint, nach welcher der Grossvater unterrichtet wurde. Die ältere Lehre geht aber weit über den Grossvater hinaus. Und sodann, existirt diese Lehre denn blos in der Fassung deutscher Schriftsteller? Sind nicht die Italiener da und ihre mittelalterlichen Vorgänger, die Lateiner? und wie lauten bei ihnen die Definitionen von Begriffen, für welche sie die noch heute allgemein gültigen Ausdrücke geschmiedet haben? Auch die Tonlehre darf sich von der geschichtlichen Vergangenheit nicht abtrennen, ebenso wenig wie die musikalische Production; wir verlangen — falls sie etwas anderes sein will, als ein Lehrbuch für Unmündige —, dass sie in der Entwicklung der Begriffe und in der Darlegung des Lehrganges zugleich erkennen lasse, was Andere aus alter oder neuer Zeit darin geleistet haben. Das erst stempelt sie zu einer wissenschaftlichen Arbeit. Wie sich das vorliegende Werk solchen Anforderungen gegenüber verhält, mag der Leser selber beurtheilen, wenn wir ihm sagen, dass der Verfasser im Verlaufe seiner Unterweisung insgesammt nur fünf neuere deutsche Musiker anführt, welche theoretische Schriften veröffentlicht haben. Unter diesen wird Marx 5mal, Hauptmann 4mal, Sechter 3mal, Lobe und Richter je 1mal genannt. Das ist für ihn die gesammte musiktheoretische Literatur. Die Tonlehre der Alten und alles über diesen Gegenstand in fremden Sprachen Geschriebene ist für unsern Autor offenbar gar nicht vorhanden. Einer noch grösseren Enthaltsamkeit befleissigt er sich hinsichtlich dessen, was doch immer den letzten und eigentlichen Grund der Lehre bilden muss; wir meinen die Tonwerke. Das einzige Musikstück, welches der Verfasser in seinem ganzen Buche namhaft macht, ist das Abendstern-Lied aus dem Tannhäuser, von welchem Seite 59 ein einzelner Takt angeführt wird. Da hat Hr. Mayrberger gut reden von »modernen Freiheiten« u. dgl.; die Freiheiten derjenigen, welche wir heute die Alten nennen, kennt er eben nicht. Um recht verstanden zu werden, müssen wir übrigens sagen, dass unsere Meinung keineswegs ist, ein Lehrbuch solle viele Schriftsteller und Componisten anführen. Es kommt hier lediglich auf den Zweck an. Eine einfache Handleitung ist sicherlich am besten, wenn sie ohne viele Seitenblicke strict an die Materie sich hält. Die Bücher von Marx sind in dieser Hinsicht nicht löblich, weil sie zu sehr von dem Gegenstande ableiten, ohne von einem höheren Standpunkte aus der Sache Genüge zu thun. Aber wer allen Ernstes ein wissenschaftliches Werk schreiben will, der muss einmal auf die Lehren seiner Vorgänger Rücksicht nehmen und sodann den ganzen Stoff gleichsam frischweg aus der Kunstpraxis abstrahiren. Dies ist aber nur möglich durch verständig ausgewählte und kritisch erläuterte Beispiele aus den Werken der Meister. Ein Componist der Gegenwart, wenn er auf die Dauer bestehen will, muss eine grosse Kenntniss von unserer musikalischen Vergangenheit besitzen; aber noch viel mehr wird solches der Fall sein müssen bei dem Tonlehrer, weil dieser der lebendigen Production gegenüber, die immer mehr oder weniger einseitig verfährt, die allseitige, alle Gebiete der Kunst zur Geltung bringende Gelehrsamkeit repräsentirt. (Schluss folgt.)

Mattheson's Beschreibung der Orgelwerke seiner Zeit.

(Fortsetzung aus Nr. 52 des vorigen Jahrgangs.)

69.

Die neue Orgel in Leipzig,

hat 24 Stimmen.

Werk.

1. Principal 8 Fuss
2. Quintadena 16
3. Octava 4
4. Superoctava 2
5. Quinta 3
6. Tertian 2
7. Spielflöte 8
8. Gedact 4

Seiten-Positiv.

1. Gedact 8
2. Octava 4
3. Rohrflöte 4
4. Gemshorn 2
5. Quinta 3
6. Cimbel [?]
7. Viola di Gamba 8
8. Vox humana 8

Pedal.

1. Sub-Bass 16
2. Octava 8
3. Octava 4
4. Sifflet 1
5. Mixtura —
6. Posaune 16
7. Trommete 8
8. Schallmei 4

70. *(Ms.)*

Die Orgel in der Pauliner Kirche in Leipzig,

hat 56 Stimmen
und 10 Neben-Register.

Oberwerk.

1. Principal 16
2. Quintadena 16
3. Bordun 16
4. Octava 8
5. Gemshorn 8
6. Octava 4
7. Nasat 3
8. Quinta 3
9. Spitzflöte, von Holz 8
10. Octava 2
11. Waldflöte 2
12. Sesquialtera 2fach
13. Mixtura —
14. Mixtura —

Brust.

1. Principal 8
2. Quintadena 8
3. Grob Gedact 8
4. Salicet 4
5. Octava 4
6. Rohrflöte 4
7. Nasat 3
8. Sesquialtera (*c—e*) 2fach
9. Octava 2
10. Superoctava 1
11. Jungfern-Regal 4
12. Mixtura 4fach

Hinterwerk.

1. Gedact, von Holz 8
2. Quintadena 8
3. Gedacte Flute duce 4
4. Gedacte Quinta 3
5. Vigesima nona $1^1/_2$
6. Octava 2
7. Sedecima 1
8. Scharff 3fach
9. Cymbel 2fach
10. Hautbois 8
11. Trompete 8
12. Vox humana 8

Pedal

auf der grossen neuen Lade.

1. Principal 16
2. Quintadena 16
3. Octava 8
4. Octava 4
5. Quinta 3
6. Mixtura 6fach

(auf dem grossen Seiten-Bass)

7. Untersatz, von Holz 32
8. Principal 16
9. Posaune 16
10. Trompete 8
11. Schallmei 4
12. Cornet 2
13. Baumflöte 1
14. Mixtur 4fach

(Auf der kleinen Brust-Pedal-Lade sollen gemacht werden:)

15. Quinta 6
16. Subbass, von Holz 16
17. Octava 4
18. Octava 2

Neben-Register.

Ventil zum Oberwerk
- - ganzen Werk
- zur Brust
- zum Hinterwerk
Tremulant zum Oberwerk
- - Hinterwerk
Cimbel-Glöcklein
Calcanten-Glöcklein
Vogelgesang
Die Copula.

Der Orgelmacher heisst *Johann Scheibe*.

71. *(Ms.)*

Disposition des zu St. Pet. und Paul in Liegnitz 1722 neu erbauten Orgelwerkes.

Manual.

Erstes Clavier.

1. Principal 8
2. Salicinal 8
3. Gemshorn 8
4. Bourdun-Bass 16
5. Flaute 8
6. Flaute douce 4
7. Octava 4
8. Quinta 6
9. Quinta 3
10. Super-Octava 2

11. Quindecima	1 1/2
12. Sesquialtera	2
13. Mixtur	3fach

Anderes Clavier.

1. Principal	4
2. Flaut major	8
3. Quintatön	8
4. Rohrflaute	4
5. Gemshorn-Quint	3
6. Superoctav	2
7. Quinta	1 1/2
8. Mixtur	3fach

Pedal.

1. Principel-Bass	16
2. Contrabass	16
3. Subbass	16
4. Aequal-Flöt-Bass	8
5. Principal	8
6. Quinte	6
7. Octava	4
8. Posaunen-Bass	16
9. Trompeten-Bass	8

Der Meister davon ist *Ignatius Mentsel* aus Breslau. Der Organist heisst *Fiedler*. In diesem Werke, so sonst nicht übel, gehen jedoch $C^{\#}$ und noch darzu das $D^{\#}$ ab.

Die Jesuiten haben in ihrer sonst gewesenen evangelischen und alten fürstlichen Kirche, dessgleichen die Franciscaner, aus zwei Clavieren nebst Pedalen bestehende Orgeln, welche vor nicht langer Zeit erbauet worden. Die in der katholischen Stadt-Pfarrkirche und Jungfrauen-Kloster sind geringer.

72.
Die Orgel zu St. Marien in Lübeck,

hat 54 Stimmen.

Werk.

1. Principal	16
2. Quintadena	16
3. Octava	8
4. Spitzflöte	8
5. Octava	4
6. Hohlflöte	4
7. Nasat	3
8. Rauschpfeife	4fach
9. Scharff	4fach
10. Mixtura	15fach
11. Trommete	16
12. Trommete	8
13. Zincke	8

Brust.

1. Principal	16
2. Gedact	8
3. Octava	4
4. Hohlflöte	4
5. Sesquialtera	2fach
6. Feld-Pfeife	2
7. Gemshorn	2
8. Sifflet	1 1/3
9. Mixtura	8fach
10. Cimbel	3fach
11. Krumsorn	8
12. Regal	8

Rück-Positiv.

1. Principal	8
2. Bordun	16
3. Bockflöte	8
4. Sesquialtera	2fach
5. Hohlflöte	8
6. Quintadena	8
7. Octava	4
8. Spiel-Flöte	2
9. Mixtura	5fach
10. Dulcian	16
11. Baarpfeife	8
12. Trichter-Regal	8
(Dieses wird auch wohl von keiner neuen Invention sein.)	
13. Vox humana	8
14. Scharff	4 bis 5fach

Pedal.

1. Principal	32
2. Subbass	16
3. Octava	8
4. Bauernflöte	2
5. Mixtura	6fach
6. Gross-Posaun	24
7. Posaune	16
8. Trommete	8
9. Principal	16
10. Gedact	8
11. Octava	4
12. Nachthorn	2
13. Dulcian	16
14. Krummhorn	8
15. Cornet	2

Hiebei ein Cimbel-Stern, zwo Trummeln, zweene Tremulanten, und 16 Bälge. Der Organiste, *Christian Schieferdecker*, ist ein habiler Mann.

73.
Die Orgel zu St. Johannis in Lüneburg,

hat 47 Stimmen.

Werk.

1. Principel	16
2. Quintadena	16
3. Octava	8
4. Gedact	8
5. Octava	4
6. Spitzflöte	4
7. Octava	4
8. Mixtura	6—7fach
9. Scharff	—
10. Trommete	16
11. Dulcian	8
12. Schallmei	4

Oberwerck.

1. Principal	8
2. Rohrflöte	8
3. Octava	4
4. Rohrflöte	4
5. Nasat	3
6. Gemshorn	2
7. Mixtura	5—6fach
8. Sesquialtera	—
9. Trommete	8
10. Krumhorn	8
11. Vox humana	8

Rück-Positiv.

1. Principal	8
2. Quintadena	8
3. Octava	4
4. Waldflöte	2
5. Sifflet	1
6. Scharff	5. 6—7fach
7. Sesquialtera	—
8. Dulcian	16
9. Baar-Pfeife	8
10. Regal	4

Pedal.

1. Principal	16
2. Untersatz (halb von Holz)	32
3. Untersatz	16
4. Octava	4
5. Gedact	8
6. Octava	4
7. Nachthorn	2
8. Rausch-Pfeife	—
9. Mixtura	—
10. Posaune (halb von Holz)	32
11. Posaune	16
12. Trommete	8
13. Trommete	4
14. Cornet	2

Der Bauer ist *Matthias Dropa*, und der Organiste heisset *Georg Böhme*.

74.
Die Orgel zu St. Michaelis in Lüneburg,

hat 43 Stimmen.

Werk.

1. Principal	16
2. Quintadena	16
3. Octava	8
4. Salcional	8
5. Octava	4
6. Quinta	3
7. Wald-Flöte	2
8. Scharff	4fach
9. Mixtura	6—8fach
10. Trommete	16
11. Dulcian	8

Ober-Positiv.

1. Viola di Gamba	8
2. Gedact	8
3. Octava	4
4. Rohr-Flöte	4
5. Nasat	3
6. Gemshorn	2
7. Mixtura	5—6fach
8. Trommete	8
9. Krumhorn	8
10. Vox humana	8

Rück-Positiv.

1. Principal	8
2. Quintadena	8
3. Gedact	8
4. Bock-Flöte	4
5. Octava	4
6. Sesquialtera	2
7. Sifflet	1 1/3
8. Scharff	4fach
9. Dulcian	16
10. Trichter-Regal	8
11. Schallmei	4

Pedal.

1. Principal	16
2. Subbass	16
3. Octava	8
4. Quinta	6
5. Nacht-Horn	2
6. Mixtura	8fach
7. Posaune	32
8. Posaune	16
9. Trommete	8
10. Trommete	4
11. Cornet	2

Zehen Bälge, drei Tremulanten, vier Sperrventile, Cimbel-Glocken, Coppelung und Trummel finden sich bei diesem Werke, welches erst vor 9—10 Jahren von *Mathias Dropa* erbauet. Der Organiste heisset: *Gottfried Philipp Flor*.

75.
Die Orgel zu St. Lamberti in Lüneburg,

hat 40 Stimmen.

Oberwerck.

1. Octava	8
2. Octava	4
3. Cimbel	—
4. Scharff	—
5. Vox humana	8
6. Hohlflöte	8
7. Hohlflöte	4
8. Nasat	3
9. Trommete	8
10. Krumhorn	8

Werk.

1. Principal	16
2. Octava	8
3. Octava	4
4. Rausch-Pfeife	—
5. Scharff	—
6. Trommete	16
7. Mixtura	—
8. Gemshorn	—
9. Spitzflöte	8
10. Bordun	16

Rück-Positiv.

1. Principal	8
2. Quintadena	8
3. Octava	4
4. Scharff	—
5. Trichter-Regal	8
6. Gedact	8
7. Baar-Pfeife	8
8. Flöte	4
9. Sesquialtera	—
10. Sifflet	1 1/3

Pedal.

1. Principal	16
2. Octava	8
3. Octava	4
4. Scharff	—
5. Mixtura	—
6. Posaune	16
7. Trommete	8
8. Cornet	2
9. Superoctava	2
10. Untersatz	16

Vier Ventile, Cimbel-Stern, Trummel und Tremulanten.

Die Orgel ist vor 50 Jahren von *Berigel* renoviret und heisset der itzige Organiste *Johann Georg Flor*.

76. *(Ms.)*

Die Orgel zu St. Johannis in Magdeburg.

Von *Arp Schnittger* innerhalb 4 Jahren verfertiget und 1694 geliefert, hat 62 klingende Stimmen nebst verschiedenen Nebenregistern.

Werk oder Mittelclavier.

1. Principal 16
2. Quintadena 16
3. Rohrflöte 16
4. Octava 8
5. Spitzflöte 8
6. Gedact 8
7. Quinta 6
8. Octava 4
9. Rohrflöte 4
10. Octava 2
11. Flachflöte 2
12. Sesquialtera —
13. Rausch-Pfeife 3fach
14. Mixtura 6fach
15. Cimbel 3fach
16. Trommete 16
17. Dulcian 8

Ober-Positiv in's Unterclavier.

1. Principal 8
2. Bordun 16
3. Salicinal 8
4. Rohrflöte 8
5. Gedact 8
6. Quintadena 8
7. Spitzflöte 4
8. Waldflöte 2
9. Sesquialtera —
10. Quinta $1\frac{1}{2}$
11. Sifflet 1
12. Octava 4
13. Scharff 7fach
14. Vox humana 8
15. Trichter-Regal 8
16. Schallmei 4

Brust-Positiv ins Ober-Clavier.

1. Principal 8
2. Holz-Flöte 8
3. Octava 4
4. Pflock-Flöte 4
5. Nasal 3
6. Octava 2
7. Gemshorn 2
8. Tertian 2fach
9. Scharff 6fach
10. Cimbel 3fach
11. Dulcian 16
12. Trommete 8
13. Trommete 4

Pedal.

1. Principal 16
2. Subbass 32
3. Untersatz 16
4. Octava 8
5. Gemshorn 8
6. Octava 4
7. Flöte 4
8. Nachthorn 2
9. Rausch-Pfeife 3fach
10. Mixtura 8fach
11. Posaune 32
12. Dulcian 16
13. Posaune 16
14. Trommete 8
15. Trommete 4
16. Cornet 2

Hiebei sind noch

4 Ventile und
1 Hauptventil, welches alles zuschliesst
2 Cimbelsterne
1 Trummel
2 Tremulanten, einer zum Manual, der andere zum Pedal
12 einfältige eichene Span-Bälge, jeder 10 Schuh laug und 5 breit
3 Claviere von dem schönsten Helfenbein.

Die Semitonia wie auch die Registerzüge von Ebenholz, ingleichen der Clavier-Rahm und das Pulpet von Ebenholz und Helfenbein.

Alle 4 Principale, welche in's Gesicht fallen, sind von Ostindischem Zinn und stellen 28 Felder vor.

Die grösseste Pfeife ist 32 Schuh lang und 4 Schuh weit, stehet aber inwendig und wiegt am Metall über 500 Pfund.

Sonst ist die ganze Structura dieses Werkes von Eichenholz.

77.

Die Orgel zu Mühlhausen (in Thüringen),

hat 60 Stimmen.

Werk.

1. Principal 8
2. Bordun 16
3. Octava 4
4. Superoctava 2
5. Quinta 3
6. Sexta 2
7. Sifflet $1\frac{1}{2}$
8. Mixtura 6fach
9. Mixtura 7—8fach
10. Spiel-Flöte 8
11. Salcional 8
12. Waldhorn 2
13. Offene Flöte 4
14. Sordun 16
15. Zincke 8

Rück-Positiv.

1. Principal 8
2. Gedact 8
3. Quintadena 8
4. Quintadena 4
5. Hohlflöte 4
6. Gemshorn 2
7. Querflöte 4
8. Superoctava 2
9. Sifflet 1
10. Quinta 3
11. Tertian 2
12. Mixtura 6fach
13. Dulcian 16
14. Krumhorn 8

Ober-Positiv.

1. Principal 4
2. Salcional 16
3. Viola di Gamba 8
4. Flute douce 4
5. Wald-Flöte 2
6. Spitzflöte 4
7. Quinta 3
8. Tertian 2
9. Cimbel 4fach
10. Hohlflöte 8
11. Harfen-Regal 16
12. Hautbois 8
13. Trommete 4

Pedal.

1. Principal 16
2. Subbass 32
3. Subbass 16
4. Octava 8
5. Wald-Flöte 8
6. Octava 4
7. Quintadena 4
8. Nachthorn 4
9. Superoctava 2
10. S. Superoctava 1
11. Mixtura 10fach
12. Posaune 32
13. Posaune 16
14. Dulcian 16
15. Trommete 8
16. Krumhorn 8
17. Schallmei 4
18. Cornet 2

Dazu vierzehn Bälge, Cimbel-Stern und Pauken.

78. *(Ms.)*

Die Orgel in Naumburg,

hat 46 Stimmen.

Oberwerk.

1. Principal von Zinn 16
2. Quintadena v. Holz 16
3. Grosse Octava 8
4. Gemshorn 8
5. Grob-Gedact 8
6. Viola da Gamba 8
7. Vox humana 8
8. Octava 4
9. Superoctava 2
10. Quinta 3
11. Sesquialtera 2
12. Mixtura 8fach
13. Fagotto 16
14. Trommete 8

Rück-Positiv.

1. Principal 8
2. Grob-Gedact 8
3. Quintadena 8
4. Flute douce 8
5. Octava 4
6. Gemshorn 4
7. Superoctava 2
8. Wald-Flöte 2
9. Quinta 3
10. Sesquialtera —
11. Mixtura 4fach
12. Bombardo 8

Brust.

1. Principal 4
2. Quintadena 8
3. Flauto 8
4. Flauto 4
5. Quinta 3
6. Octava 2
7. Sesquialtera —
8. Mixtura 3fach
9. Chalumeau 8

Pedal.

1. Principal 16
2. Untersatz v. Holz 32
3. Octava 8
4. Superoctava 4
5. Wald-Flöte 2
6. Sedecima 1
7. Quinta 6
8. Posaune 16
9. Trommete 8
10. Schallmei 4
11. Cornet 2

79. *(Ms.)*

Die Orgel in der Schlosskirche zu Oelse,

hat 27 Stimmen.

Oberwerk.

1. Principal 8
2. Octava 4
3. Quinta 3
4. Superoctava 2
5. Sedecima 1
6. Flauto 8
7. Flauto 4
8. Gemshorn 8
9. Salicet 8
10. Quintadena 16
11. Cimbel oo
12. Mixtura oooo

Rück-Positiv.

1. Principal 4
2. Octava 2
3. Sedecima 1
4. Flauto 8
5. Quintadena 8
6. Flute allemande 4
7. Mixtura ooo

Pedal.

1. Principal 16
2. Subbass, gedeckt 16
3. Octava von Holz 8
4. Quinta 6
5. Superoctava 4
6. Mixtura ooo
7. Posaune 16
8. Tromba 8

Hierzu sind 4 grosse, nach der neuen Art gemachte Blasebälge, und kann das Manual Kammer-Ton gespielet werden durch ein drittes Clavier, wozu im Pedal der Subbass von 16 Fuss und Octav offen von 8 Fuss gebraucht wird, durch die blosse Ziehung andrer Register.

Neben-Register:
ein Cimbel-Stern *c e g c*
2 Sperr-Ventile.

Der Meister dieses Werks heisst *Michael Engler* von Breslau, der itzige Organist aber *Johann Georg Hörnig*, Theol. Cultor.

80. *(Ms.)*

Die neue Orgel zu Olau,

hat 22 Stimmen.

Werk.

1. Principal 8
2. Salicet 8
3. Flauto 8
4. Vox humana 8
5. Octava 4
6. Nasat 3
7. Superoctava 2

8. Sesquialtera 2
9. Quintina 1½
10. Cimbel oo
11. Mixtura ooo

Rück-Positiv.

1. Principal 4
2. Gedact 8
3. Nachthorn 4
4. Violetta 2
5. Quinta 1½
6. Cimbel oo

Pedal.

1. Contrabass 16
2. Octava 8
3. Superoctava 4
4. Mixtur, oooo, 2
5. Posaune 16

Adam Horatio Casparini hat sie gebauet.

(Folgt: Otterndorff.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Lieder für eine Stimme und für Frauenchor.

Ernst Rudorff. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 16. Pr. 2 M.

—— **Vier Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Nr. 1 mit Begleitung auch des Violoncells). Op. 17. Pr. 2 M.

—— **Sechs Lieder** für dreistimmigen Frauenchor ohne Begleitung. Op. 22. Pr. M. 3,30.

—— **Sechs Lieder** für vierstimmigen Frauenchor ohne Begleitung. Op. 23. Pr. M. 3,50.

Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

E. H. Obige Lieder sind die Erzeugnisse eines poetischen Gemüths und nehmen deshalb unser besonderes Interesse in Anspruch. Die breite Heerstrasse geht der Verfasser nicht, er sucht sich seinen eignen Weg und es ist lohnend, ihm zu folgen. Kommt auch ein Stein des Anstosses oder eine Strecke steinigen Pfades, in die Disteln oder Irre werden wir nicht geführt, dazu besitzt der Verfasser zu viel feinen Takt und Geschmack. Mit seinem Begleiter, dem Dichter, zieht er einträchtig des Wegs dahin, nur ausnahmsweise wirft er einmal auf und streitet mit ihm. Wer hat Recht? Der Dichter. Es war nur eine augenblickliche Laune des Componisten und der Frieden ist schneller wieder hergestellt als der russisch-türkische. Dennoch störte die kleine Differenz. Ein Beispiel liefert Nr. 1 in Op. 16, die Romanze aus »Quentin Durward« von Scott. Der Componist beginnt sie schön und charakteristisch. Da mit einem Mal bricht er ab bei den Worten »Tags sang die Lerch'«, ein Taktwechsel tritt ein, die Melodie geht einen anderen Weg und nur durch die Begleitung wird, wiewohl nur lose, der Zusammenhang hergestellt, während der Dichter den einmal eingeschlagenen Weg ruhig weiter geht. Warum that das der Componist nicht auch, warum bildete er seinerseits nicht ebenmässig und ebenbürtig weiter? Wir sind nicht im Stande, sein Verfahren zu motiviren. Sonst harmonirt er vortrefflich mit den von ihm auserkorenen Dichtern. Die Lieder üben gerade dadurch Anziehungskraft aus, dass sie unvermerkt in die vom Dichter beabsichtigte Stimmung versetzen, ja diese nicht selten gelungen vertiefen. Wer nicht selbst Poesie in sich trägt, dem wird das nicht gelingen. Das Eine oder Andere mag reflectirt erscheinen oder wirklich sein, wir geben es zu; aber nur selten dürfte dadurch die Gesammtwirkung des Liedes beeinträchtigt oder gar aufgehoben werden. Man wird an den Liedern seine Freude haben, wenn man sich recht in sie hineindenkt; das muss aber auch geschehen, denn im ersten Moment offenbaren sie sich uns nicht gleich. Daraus, dass nicht alle Lieder gleichen Kunstwerth besitzen, wird man dem Componisten keinen Vorwurf machen, denn man weiss ja, wie es oft geht, beim besten Willen gelingt es nicht, alle Neun zu werfen. Die fein und sinnig erdachte Begleitung hilft das Bild charakteristisch ausmalen und verleiht dem Liede oft einen ganz besondern Reiz. Aber hier hat der Componist auch eine Achillesferse. Er muthet nämlich der Clavierbegleitung reichlich viel zu, so viel zuweilen, dass man versucht wird, sie gesucht, allzu gewählt zu nennen. Wir sprechen unverhohlen den Wunsch aus, dass er diesem Punkte besondere Aufmerksamkeit schenken möchte. Dass dabei die Begleitung hie und da etwas schwer ausfällt, kann kaum ausbleiben. Man sehe sich z. B. das Lied »Drüben geht die Sonne scheiden« an. Wem daran liegt, die Lieder allseitig zur Geltung zu bringen, der sorge jedenfalls für einen gewiegten Begleiter. Gebildeten Sängern wird die Beschäftigung mit den Liedern Freude machen, davon sind wir überzeugt.

Eigenthümlicher Art sind auch die Lieder für drei- und vierstimmigen Frauenchor. Aeusserlich nicht gerade blühenden Aussehens, sind sie innerlich doch völlig gesund. Uns fesseln sie immer mehr, denn auch sie haben ihre Poesie und zeugen von dem edeln Geschmack des Verfassers in Conception und Ausführung, welch letztere überall den sehr gewandten Harmoniker erkennen lässt. Darüber vergisst oder übersieht man denn das, was vielleicht der Reflexion seine Entstehung verdankt. Der Ausdruck einfach heller Freude, der nach unserm Gefühl hie und da am Platze gewesen wäre, scheint dem Componisten weniger zu Gebote zu stehen; wir machen ihm daraus keinen Vorwurf, noch streiten wir deshalb, denn wir wissen nur zu gut, dass man der Individualität des Componisten Rechnung tragen muss und nicht so weit gehen darf, nur eine Wiedergabe als die allein richtige gelten zu lassen. Der Musiker besitzt die reichsten Mittel, um die Stimmung, in die der Dichter versetzen will, seinerseits wiederzugeben. Der Eine machts so, der Andere anders, Jeder in seiner Weise und Jeder machts recht, wenn er die Stimmung trifft. Und dennoch welche Verschiedenheit innerhalb der Grenzen vom Talent bis zum Genie! Zu den Liedern zurückkehrend bemerken wir noch, dass sie erhebliche technische Schwierigkeiten nicht bieten, trotzdem aber geübte Sänger verlangen. Die Stimmen sind möglichst selbständig und nicht selten recht interessant geführt. Angenehm berührt es auch, dass der Componist es nicht macht wie andere seiner Collegen, die da meinen, jeder Melodieton müsse seine Silbe haben und so manchmal ein rechtes Geplapper hervorbringen. Herr Rudorff dagegen geht, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, hübsch sparsam mit den Texteswortem um. Man liest die Lieder nicht nur gern, sondern wird sie auch gern singen und deshalb glauben wir guten Chorsängerinnen einen Gefallen zu erzeigen, wenn wir sie auf dieselben aufmerksam machen.

Für den Elementar-Clavierunterricht.

Jacob Schmitt. Praktische Pianoforteschule für Lehrer und zum Selbstunterricht. Neu bearbeitet von **Ed. Biehl.** 1. Cursus. Pr. 3 M. Hamburg, G. W. Niemeyer.

Jacob Schmitt, der Bruder des bekannten Aloys Schmitt, dessen Verdienste um die Technik des Clavierspiels und speciell um den Fingersatz unvergessen bleiben, war seiner Zeit ebenfalls ein tüchtiger Lehrer des Clavierspiels. Von der Clavierschule eines so erfahrenen Lehrers dürfen wir deshalb Gutes erwarten. Andere gehen freilich andere Wege, aber alle führen nach Rom. Dass der Verfasser nicht den weitesten Weg dahin gewählt hat, werden wir bald gewahr. Alles unnöthige Dociren nebenher, weitläufige Auseinandersetzungen sind vermieden, Schmitt geht in praktischer Weise und durch sofortiges Eintreten in die Praxis direct auf das Ziel los und das ist das Richtige. Wie viel von dem Lobe der Herr Bearbeiter sich aneignen darf, muss er selbst wissen. Wir können die Schule nur empfehlen. *Frdk.*

Berichte.

Leipzig.

In Nr. 14 d. Bl. gaben wir eine Uebersicht über die Wirksamkeit des Musikvereins »Euterpe« innerhalb der Wintersaison 1877/78. Heute sind wir in der Lage, eine solche über die Thätigkeit des Institutes der Gewandhausconcerte zu geben, indem am 28. März auch dieses mit seinem 21. Concerte die Reihe seiner Winteraufführungen beschloss.

Der Hauptinhalt des letzten Concertes bestand in Orchesterwerken und zwar in drei Symphonien: D-dur von Philipp Emanuel Bach, D-dur Nr. 14 der Breitkopf-Härtel'schen Ausgabe von Jos. Haydn und Nr. 5 in C-moll von L. van Beethoven, welche in stilvollster Weise executirt und vom Publikum mit immer steigender Begeisterung aufgenommen wurden. Nach den ersten beiden Symphonien sang Fräulein Weckerlin, königl. Hofopernsängerin aus München, je eine Arie: »Wie hebt und senkt Musik der Seele Flug« aus der Cäcilien-Ode von G. F. Händel und »*Zeffiretti lusinghieri*« aus Idomeneo von W. A. Mozart. Sie errang sich mit beiden Beifall, ohne jedoch durch ihre Vorträge eine nachhaltigere Wirkung auf die Zuhörerschaft zu üben.

Wenden wir uns nun zu den übrigen Solisten, welche in der verflossenen Wintersaison in den Gewandhausconcerten mitwirkten, so haben wir von Sängern zu nennen: die Damen Frau Koch-Bossenberger aus Hannover, Amalie Joachim aus Berlin, Otto-Alvsleben aus Dresden, Schimon-Regan, Lissmann-Gutzschbach, Schuch-Proska aus Dresden, Kölle-Murjahn aus Karlsruhe, Sucher-Hasselbeck von hier, Ottomayer aus Berlin und Fräulein Olden aus Dresden, Philippine von Edelsberg aus München, Vieweg, Jenny Hahn, Auguste Hohenschild aus Berlin, Frl. Weckerlin aus München und die Herren Ernst aus Berlin, Köhler aus Dresden, Rebling, Lissmann, Meinke, Pielke, Schelper, Ress von hier, Eugen Gura aus Hamburg, Heinrich Vogl aus München, Alwary und Hungar aus Berlin; von Violinspielern Herr Wieniawski, Fräulein Bertha Haft, ferner die Herren Jos. Joachim, Emil Sauret, Pablo de Sarasate und Henry Schradieck; von Pianisten die Damen: Fräulein Cathinka Jacobsen aus Christiania und Fräulein Adele Hippius aus St. Petersburg, sowie die Herren Kapellmeister Reinecke, Saint-Saëns, Johannes Brahms, Xaver Scharwenka aus Berlin und Heinrich Ordenstein aus Worms; von Violoncellisten endlich die Herren Friedrich Grützmacher aus Dresden und Carl Schröder vom hiesigen Gewandhausorchester.

Von grösseren Orchesternovitäten kamen zur Aufführung: Die Symphonien C-dur von Ferdinand Hiller, Nr. 2 von Svendsen und D-dur Nr. 2 von Joh. Brahms; sodann die Ouvertüren »Am Strande« von R. Radecke, Elegische Ouvertüre von Jos. Joachim, Ouvertüre zu Goethe's »Torquato Tasso« von C. Schulz-Schwerin und Frühlings-Ouvertüre von Hermann Götz; ferner Le Rouet d'Omphale, symphonische Dichtung von Saint-Saëns, Variationen über ein eigenes Thema von Ernst Rudorff, Siegfried-Idyll von Richard Wagner und Balletmusik aus der Oper »Der Dämon« von Anton Rubinstein. Novitäten für Gesang waren: Scene der Marfa aus Schiller's »Demetrius« für Solo-Alt von Jos. Joachim; Nachtlied, von Hebbel für Chor und Orchester von Rob. Schumann, Vergebung, Concertstück für Chor, Sopran-Solo und Orchester von S. Jadassohn; für Soloinstrumente: a) für Pianoforte: die Concerte Nr. 3, C-dur von Carl Reinecke und Nr. 4, C-moll von Saint-Saëns, b) für Violine: Concert Nr. 2 von Max Bruch und Introduction und Rondo capriccioso von Saint-Saëns, c) für das Violoncello: Concert von Heinrich Hofmann, Romanze aus dem Concert Op. 32 von Albert Dietrich, Concert von G. H. Witte, endlich drei kleinere Solostücke: Arioso, Gavotte und Scherzo von Carl Reinecke.
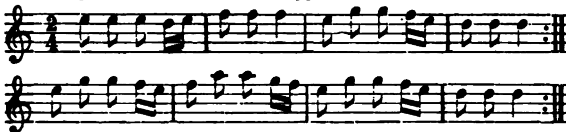
Triest, 3. April.

E. B. Recht erfrischend in die Einförmigkeit unserer Concert-Saison sind zwei von den Herren Jules de Swert und Alfred Grünfeld veranstaltete Productionen gefallen. Diese Einförmigkeit besteht nämlich darin, dass wir gar nichts zu hören bekommen, was auch ermüdend wird. Swert's Verdienste als Cello-Virtuosen ersten Ranges sind allbekannt, desto mehr ist es Pflicht und Schuldigkeit, des Pianisten Grünfeld ausführlicher zu gedenken, der ein sogenannter »Stern am Clavier-Himmel« zu werden verspricht. Grünfeld brillirt mit einem ganz merkwürdig ausgebildeten Octavenspiel, besitzt auch sonst schöne technische Qualitäten und einen warmen, vollen Anschlag. Eine interessante Specialität ist sein improvisatorisches Talent, von dem er uns ebenfalls anregende Proben ablegte. Die beiden Künstler wurden mit Beifall überschüttet. Es heisst, dass Wilhelmj demnächst seine Zaubertöne bei uns erklingen lassen soll; leider ist er in Mailand erkrankt, allwo er in mehreren Concerten den Ruhm seines Namens in schönster Weise vertreten hat.

Nachrichten und Bemerkungen.

✱ (Die Musik des kaukasischen Tanzes Lesginka.) So unterhaltend und angenehm der Anblick der Lesginka mit ihren mannigfachen Abwechselungen ist, so unangenehm und langweilig ist die dazugehörige Musik mit ihrem ewigen Einerlei. Die ganze Musik besteht aus folgenden zwei Sätzen:

Tempo: rasche Polka bis Galopp.



Von diesen acht Takten ist der siebente und achte Takt nur die Wiederholung des dritten und vierten. Nie habe ich ein Lied nach der Melodie der Lesginka singen hören, nie einen untergelegten Text entdeckt, die Melodie selbst aber ist überall dieselbe. Dem Europäer klingt sie tagelang nach, er kann die unverwüstliche Leier im Schlaf nicht los werden, er begleitet die prosaischen Worte des täglichen Lebens mit ihrem Takt und ihrem Tonfall, ja ich habe mich schon nach dem Takt der Sonntags gehörten Lesginka am Donnerstag Morgen rasirt. Wie Klopstock einst dem Thorschreiber in Hexametern seinen Polizeiausweis gab, so verlangt man Brot, Salz, einen Bleistift oder ein Theaterbillet nach dem Takt der Lesginka, dieser unverwüstlichen, ewigen und geistlosen Melodie, an die man sich als an eine Landplage endlich gerade so gewöhnt hat, wie etwa an den Staub in Tiflis oder an den Naphthageruch in Baku. Kommen die Zuschauer ins Feuer, tanzt ein beliebtes Paar oder ein Künstler in seinem Fach, so bezeichnet der ganze Zuschauerkreis die einzelnen Takte oder auch die einzelnen Viertel mit Händeklatschen, wodurch zuweilen die primitive Tanzmusik übertönt wird. Dieses Geklatsch mag die Castagnetten ersetzen, die ich im Kaukasus nirgends gesehen habe.

Von der Tarantella unterscheidet sich die Lesginka durch ihre maassvollere und ruhigere Haltung, von dem russischen Kassatschók durch ihren Anstand und ihre Würde. Ein Lesgier, ein Grusier, ein Kabardiner wird sich nie ein solches Niederducken und Wiederaufhüpfen, ein solches Arbeiten mit den Stiefelabsätzen aus gekauerter Stellung, Beinschlenkern etc. erlauben, wie es im Kassatschók vorkommt. Der Kassatschók ist immer burlesk, niedrig-komisch, die Lesginka, wenn auch erregt, doch gemässigt und graziös, die Tarantella leidenschaftlich, wild, ausgelassen, rasend. Schon die langen Kleider der Kaukasierinnen mässigen die Lesginka ungemein; von den Frauenfüssen ist nur selten eine Fussspitze beim Tanzen zu sehen.

Eine Art Tanz, die ich von Männern ausführen sah, ist die, dass sich 10 bis 20 in einen Kreis stellen, die Arme auf den Schultern und Nacken der Nachbarn aufruhen lassen und nach dem Takt einer eintönigen Musik einige Schritte links, dann einige rechts treten, während in der Mitte des Kreises einer solo tanzt. Die Musik ist nicht mehr die der Lesginka, sondern einfacher und viel langsamer. Zu diesem Tanz werden nach eintöniger Melodie langweilige Lieder gesungen, von welchen A. Dumas einige notirt und in seiner Reisebeschreibung der Nachwelt aufbewahrt hat. . . . Bei öffentlichen Bällen mit europäischen Polkas und Quadrillen kommt es nicht selten vor, dass die anwesenden Eingeborenen die Lesginka verlangen, besonders wenn die Gemüther schon etwas erregt sind und eine geübte Tänzerin zugegen ist. Jede Regimentsmusik in den verschiedenen »Stabsquartieren« (so heissen die militärischen Ansiedelungen) hat die Lesginka auf ihrem Repertoire. (Briefe aus dem Kaukasus von J. Fr. in der Leipz. Illustr. Zeitung vom 23. Febr. 1878 S. 149.)



ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 17. April 1878. **Nr. 16.** XIII. Jahrgang.

Die Subventionirung der Theater.

(Schluss.)

Es ist allerdings ein sehr optimistischer Ausdruck, wenn wir das Personal, mit welchem der Theaterdirector seine Aufführungen bewerkstelligt, als »seine Untergebenen« bezeichnen. In Wirklichkeit können sie niemals in der Weise ihm unterthan und dienstbar gemacht werden, wie bei anderen Geschäften, dadurch kann er auch bei weitem nicht mit einer gleichen Sicherheit seinem Gewerbe nachgehen. Nicht der Principal ist hier der Erste in den Augen seiner Kundschaft, sondern dieser oder jener seiner »Künstler«, der es gewissermaassen in seiner Hand hat, Regen und schön Wetter zu machen, welche Gelegenheit denn auch, wie die Theatergeschichte bezeugt, in ausgiebigster Weise benutzt wird. Wer unter solchen Verhältnissen die Leitung eines Theaters übernimmt, der muss wissen, dass dieselbe der Natur der Sache nach niemals ein sicheres Geschäft sein kann. Es wäre aber ein thörichtes Verlangen, den Verlust sich aus öffentlichen Kassen ersetzen zu lassen, nachdem man früher den Gewinn vergnüglich eingesteckt hat. Auf diese Weise wird die Sache nicht gebessert und kein einziger von den vielen Schäden, an denen das Theater leiden mag, geheilt.

Gesetzt, der gegenwärtige Hamburgische Theaterpächter findet eine hinreichende Zahl von guten Freunden, welche sein Gesuch unterstützen und die Gewährung desselben durchsetzen, so bleibt diese Bühne trotzdem im Kleinen und Grossen wie sie ist, und die Kunst im Ganzen wird dadurch in eine noch ungünstigere Lage versetzt. Nicht zu wenig Theater haben wir in Deutschland, sondern zu viel. Nicht eine zu kärgliche Unterstützung findet die Bühne unter uns, sondern eine viel zu reichliche. Soll auch nur annähernd ein Gleichgewicht nach dem Werthe der künstlerischen Kräfte hergestellt werden, so müssen wir verlangen, dass alle Künste in gleicher Weise Luft und Licht zugetheilt erhalten. Hier haben wir es namentlich mit der Musik zu thun. Was von ihr in Theatern erscheinen kann, ist nur ein Theil und zwar ein verhältnissmässig kleiner Theil. Berechnet man aber die Summe der aufgewandten Mittel, der in Anspruch genommenen Kräfte und der von Seiten des Publikums bezeigten Aufmerksamkeit, so sollte man meinen, die theatralische Musik oder die Oper sei Alles, und die übrige Musik nichts als ein privates Beiwerk. Diese Lage kann nicht geändert oder ins gerechte Gleichgewicht gesetzt werden dadurch, dass demjenigen Theile, welcher bisher bereits die besten Gerichte bekam, noch mehr gereicht wird, sondern nur durch verständige Nahrungsentziehung, durch Aushungerung des Fettleibigen. Herr Pohl genannt Pollini sagt uns, die ungeheuren Summen müssten an die einzelnen »Künstler« gezahlt werden, um sie zu fesseln. Jetzt dürfte die richtige Zeit sein, sie gerade dadurch an ihr Geschäft und an einen bestimmten Wirkungskreis zu fesseln, dass man sie auf eine gleiche Ebene mit gleich grossen oder grösseren Künstlern anderer Fächer zu bringen sucht. Solches würde gewiss gelingen, wenn man es nur richtig anzufassen wüsste. Aber hierzu ist freilich noch etwas anderes erforderlich, als die gewöhnlichen Directionskniffe, mit denen unsere Theaterleiter sich obenauf zu halten suchen.

Die Ausschreitungen einzelner Künstler, ihre übertriebenen Ansprüche, ihr Wankelmuth, ihre Unstätigkeit und ähnliche Dinge haben ihren eigentlichen Grund darin, dass die Besucher des Theaters Abwechslung verlangen, nicht nur in den Sachen, sondern auch in den Personen. Ohne Stätigkeit des Personals ist aber wiederum keine Kunstleistung möglich, welche als Ganzes irgendwelchen Werth und Nutzen hätte. Wie soll man diese sich widersprechenden Anforderungen erfüllen? Das Verlangen nach Abwechslung nicht zu berücksichtigen, ist unmöglich, da die Reiseeinrichtungen unserer Zeit demselben entgegen kommen. Man könnte aber nun wohl einen Schritt weiter gehen und das, was zusammen gehört, auch als ein geschlossenes Ganzes importiren. Kann der einzelne Sänger von fernher kommen zu einer einzelnen Aufführung, so kann es eine ganze Schaar noch weit passender, wenn es sich um eine grössere Serie von Vorstellungen handelt. Diese Erwägung wird noch durch viele andere Gründe unterstützt, die nicht leicht wiegen. Es ist in unserer Zeit nicht nur schwer (wie der Hamburgische Theaterdirector meint), dass die Bühne einer Stadt sich gegen andere und mehr begünstigte auf gleicher Stufe behaupten kann, sondern es ist einfach unmöglich. Es ist aber auch durchaus nicht erforderlich. Wenn die verschiedenen Zweige der darstellenden und musikalischen Künste da zur möglichsten Vollkommenheit gebracht werden, wo einmal für kürzere oder längere Dauer die günstigsten Bedingungen vorhanden sind, so ist es genügend, wenn dann die betreffenden Truppen sich auf die Wanderung begeben. Jedem steht frei, hier um die Palme zu ringen, denn wir besitzen eine unbeschränkte Theaterfreiheit; aber nur dort sollte ein theatralischer Körper, sei es nun im recitirenden oder gesungenen Drama, dauernd sesshaft werden, wo die Bedingungen für sein Gedeihen wirklich vorhanden sind. An jedem grösseren Orte aber alles und jedes treiben wollen, weil das Haus einmal da ist, heisst Kräfte und Mittel vergeuden.

England befindet sich sehr wohl unter Verhältnissen, wie

wir sie auch für uns als möglich und wünschenswerth angedeutet haben. Wir können aber, wenn wir nur wollen, dieselben mindestens ebenso gut und wohl noch besser haben. Denn es sind noch mehrere Stätten im Lande, welche Mittelpunkte für theatralische oder musikalische Künste bilden, die daher auch in dem einen oder anderen Fache Musterhaftes leisten, z. B. Meiningen im Schauspiel. Aber Staatsgelder hergeben, um die Mittelmässigkeit auf den Beinen zu erhalten, das würde sich niemals rechtfertigen lassen, am wenigsten in unseren Tagen.

Systematisch-wissenschaftliche Harmonielehren.

Lehrbuch der musikalischen Harmonik in gemeinfasslicher Darstellung für höhere Musikschulen und Lehrerseminarien, sowie zum Selbstunterrichte, von **Carl Mayrberger,** Professor der Musik an der Staatspräparandie zu Pressburg.
Erster Theil: Die diatonische Harmonik in Dur. Pressburg und Leipzig, Verlag von Gustav Heckenast. 1878. VIII und 385 Seiten gr. 8. Pr. 6 Mark.

(Schluss.)

Was uns eigentlich veranlasste, die Angelegenheit von Consonanz und Dissonanz hier eingehend zu erörtern, ist dieses, dass sie wohl nach ihren Erscheinungsarten, aber nicht nach ihrem Grunde in die Harmonielehre gehört. Dieselbe ist daher — auf diesen Schluss kommt es uns hauptsächlich an — nicht berechtigt, in irgend welcher Weise ein »Axiom« für Con- und Dissonanz aufzustellen. Die allgemein wissenschaftliche Begründung dieser Tonverhältnisse liefern uns zwei Wissenschaften, die Mathematik und die Akustik; die musikalische Begründung derselben aber haben wir in der Compositionslehre zu suchen, hauptsächlich in der Lehre von der Stimmführung und der Instrumentation. Die Harmonielehre als solche besitzt in keiner Weise die Mittel, hier auf den Grund zu reichen; sie sollte sich daher auch nicht die Mühe geben, Axiome aufzustellen und um die Deutung dieser oder jener Intervalle zu zanken. Denn die abstracte Harmonielehre ist nicht das Feld, auf welchem solche Fragen zur Entscheidung kommen, und es geht hieraus hervor, dass dieser Theil des musikalischen Unterrichtes sein Material im Wesentlichen schon präparirt aus anderer Hand empfängt. Die Harmonie ist freilich der Urgrund der ganzen Musik und der elementare Theil derselben bildet für den Anfang des theoretischen Unterrichts gewiss den passendsten Stoff, aber alles Weitere ist Sache der musikalischen Formenbildung, kann daher nur am richtigen Orte im Einzelnen lebendig verstanden und sodann zum Schlusse in einer reifen Uebersicht des Ganzen zu harmonischen Gesetzen erhoben werden. Zwischen Harmonielehre und Harmonielehre ist daher ein himmelweiter Unterschied; sie kann das Erste sein und auch das Letzte. Sie kann den Tiro, nachdem er einige Stücke spielen und singen lernte, das nun auch mit dem Kopfe begreifen lehren, was er bereits mit seinen zehn Fingern begriffen hat, und sie kann dem gereiften Manne, nachdem er alle einzelnen Gebiete seiner Kunst durchwandert, nun das Ganze in einem geschlossenen Ueberblicke vorführen und ihm damit jene geistige Klarheit, jene innere Befriedigung und Sicherheit der Ueberzeugung gewähren, die nur aus der Erkenntniss des ursächlichen Zusammenhanges fliesst. In letzterer Hinsicht erscheint die Harmonie als Grundgedanke der ganzen Musik und es kommt dadurch der tiefe umfassende Sinn wieder zur Geltung, den die Griechen mit diesem Worte verbanden.

In diesen reifsten Theil der Harmonielehre gehören dann alle Disciplinen, natürlich nicht in ihrer unterrichtlichen Breite, sondern nur in der Zusammenfassung nach allgemeinen Gesichtspunkten, wobei alle jene Eigenthümlichkeiten der musikalischen Kunst zur Geltung kommen, die in den speciellen Fächern nicht abgehandelt werden konnten. Der Unterricht in den einzelnen Fächern hat eine solche Lehre also zur nothwendigen Voraussetzung, denn ohne diesen würde sie inhaltslos sein; sie kann daher mit den vorhin erwähnten, seit langer Zeit gebräuchlichen Harmonielehren, welche die ganze Musik behandeln ohne etwas voraus zu setzen, nicht verwechselt werden. Ihr Charakter ist ein durchaus wissenschaftlicher, so sehr, dass man sie als den theoretischen Theil der Musikwissenschaft bezeichnen kann.

Der andere, elementare Theil der Harmonielehre dagegen lässt die erwähnten Verhältnisse vollständig unberücksichtigt. Er setzt natürlich bei dem Schüler ebenfalls etwas voraus, aber etwas ganz anderes. Seine Voraussetzung besteht lediglich darin, dass der zu Unterrichtende ein Instrument spielt, welches Harmonie oder musikalische Accorde produciren kann. Früher war dies vorwiegend die Laute, jetzt ist es das Clavier und die Orgel; die Teorbe und ähnliche Instrumente, welche jetzt nicht mehr (man könnte wohl richtiger sagen: noch nicht wieder) im Gebrauche sind, gehören ebenfalls dahin. Bei ihnen allen handelt es sich um »die Kenntniss der Accorde und deren regelrechte Verbindung«, und da Herr Mayrberger mit diesen Worten zu Anfang der Einleitung den Zweck seiner Harmonielehre bestimmt, so war der erste Schritt, den er that, durchaus richtig und musste ihn auf das wirkliche Gebiet führen, vorausgesetzt dass er weiter nichts beabsichtigte, als den angedeuteten elementaren Cursus. Für diesen passt auch die ganze Art seiner Unterweisung, die selbstverständlich nicht im entferntesten dadurch zu einer wissenschaftlichen wird, dass er unüberlegt solches behauptet. Seine Täuschung erscheint um so grösser, wenn man erwägt, welchem Zwecke die elementare Kenntniss der Accorde und ihrer regelrechten Verbindung eigentlich dienen soll. Wenn heute Jemand, der Clavier oder Orgel spielt, Harmonie-Unterricht nimmt, so thut er es entweder, um den Lectionsplan einer Musikschule abzuarbeiten, oder, als Privatschüler, um von der Musik im Allgemeinen ein besseres Verständniss zu bekommen. Ein ersichtlicher technischer Zweck liegt nicht vor; insofern könnte man einen solchen Unterricht wohl als etwas Ueberflüssiges, als Luxus bezeichnen. Aber so war es nicht in jener Zeit, wo dieser harmonische Unterricht zuerst aufkam. Damals hatte er wirklich einen handgreiflichen technischen Zweck und dieser ist es auch, in welchem seine alleinige Berechtigung liegt, heute so gut wie früher. Jener Zweck war, auf den genannten harmoniefähigen Tasten- oder Saiten-Instrumenten begleiten zu lernen, sei es zum Gesange, sei es zu dem Spiel anderer, nur für melodischen oder einstimmigen Vortrag geeigneter Instrumente. Durch eine Unterweisung mit Noten war es in diesem Falle nicht gethan, weil die begleitenden Accorde überhaupt nicht in Noten aufgeschrieben wurden; deshalb musste ein zusammenhängendes Regelwerk ersonnen werden, hinreichend um dem Schüler die Hand zu leiten. Die harmonisch-accordliche Begleitung hatte er frei zu erfinden, aber man gab ihm den Grundton, den Bass. Die ganze Lehre hat in diesem Grundbasse ihren Halt, und noch heute kann man den elementaren Harmonie-Unterricht nicht richtiger bezeichnen, als mit dem bekannten Worte Generalbasslehre. Ueberaus wichtig, ja eine unentbehrliche Grundlage für die folgenden höheren Disciplinen, ist dieser Generalbass-Unterricht, wenn man ihn nach seinem ursprünglichen Sinne behandelt, der natürliche Anfang der theoretischen Unterweisung und die einfachste Einführung in die verschiedenen Formen der Musik. Eine accordliche Begleitung auf Grund des Basses, mit oder ohne Bezifferung, wird zu Allem erfordert,

was in der grössten und vollendetsten Periode der Musik geschrieben wurde, nicht blos zu dem sogenannten Kirchenchoral. Schon vorhin bei der Besprechung des André'schen Lehrbuches (Sp. 196) haben wir die Einseitigkeit beklagt, nach welcher seit 80 Jahren aller Ziffernbass-Unterricht nur noch am Choral geübt wird unter gänzlicher Vernachlässigung der übrigen Formen, die doch zum Theil für diese Lehre weit wichtiger sind.*) Dieser beschränkte Standpunkt muss aufgegeben und eine einfache Rückkehr angetreten werden zu der wahrhaft freien Praxis und gesunden Lehre der früheren Zeit. In ihr lernt dann der anfangende Harmonieschüler, ohne mit wissenschaftlichen Axiomen beschwert zu werden, ganz naturgemäss und schrittweise, wie er ein Lied, ein Recitativ, eine Arie, ein einstimmiges oder mehrstimmiges Vocal- oder Instrumentalstück auf Grund des Basses (bei Solosachen meistens auch noch unter Vorlage der Melodie) harmonisch begleiten kann; es müsste doch sonderbar zugehen, wenn sich ihm hierbei die verschiedenen musikalischen Formen nicht unvergesslich fest einprägten, viel fester als bei Harmonielehren, die ihre Accorde an frei ersonnenen Beispielen üben, oder bei Formenlehren, welche das durch Beschreibungen und Analysen klar zu machen suchen, was nur durch Anspannung der künstlerischen Selbstthätigkeit des Schülers begriffen werden kann. Künstlerisch kann der Lernende auf dieser untersten Stufe nicht thätig sein durch das sogenannte freie Erfinden, da er erst durch Anlehnung an das Vorhandene sich des harmonischen Materials bedienen und die musikalischen Formen begreifen lernt; die Marx'sche Lehrweise hat gerade dadurch wahrhaft verderblich gewirkt, dass sie dem Anfänger die Vorstellung einimpfte, es bedürfe nur seines Wollens, um gleichsam aus dem Nichts etwas zu schaffen. Das ist die verkehrte Anwendung des Grundsatzes von der Erregung der künstlerischen Selbstthätigkeit, dessen Richtigkeit von uns in Uebereinstimmung mit der älteren Lehre nicht im mindesten bezweifelt wird. Denn jeder musikalische Unterricht muss auf die Composition abzielen — wir sagen »auf die Composition«, nicht »auf das Componiren«, weil damit lediglich betont werden soll, dass nur derjenige diese Gebiete wirklich versteht, welcher sie compositorisch zu beherrschen im Stande ist. Auf einen solchen Weg gelangt man ganz natürlich durch die angedeuteten Generalbass-Harmonisirungen, welche die accordliche Begleitung verschiedenartiger Musikstücke zum Gegenstande haben. Nachdem diese Lehre, die erst auf einer reiferen Stufe zum Abschluss gebracht werden kann, in ihren Elementen behandelt und praktisch eingeübt ist, tritt der Contrapunkt ein, welcher als der zweite Schritt der Tonlehre in gänzlich verschiedener Weise und so zu sagen auf dem entgegen gesetzten Ende anhebt. Wir führen dieses hier nicht weiter aus, sondern lassen auf den Gegenstand nur ein Streiflicht fallen, um denen behülflich zu sein, die in dem gegenwärtigen Nebel einen Durchblick haben möchten. Der Verfasser des vorliegenden Werkes wird nicht zu ihnen gehören; er hört diese Auseinandersetzung wohl stumm und verwundert an, da in seinem Buche des eigentlich praktisch-künstlerischen Grundes aller Harmonielehre, nämlich der generalbassmässigen Begleitungen, kaum mit einem Worte gedacht wird und er von diesen in der angegebenen Ausdehnung vielleicht niemals etwas gehört, wenigstens sich nicht mit ihnen bekannt gemacht hat. Dadurch blieb ihm ein Zweig der Kunstpraxis unbekannt, dessen Bedeutung bereits für die jetzige Musikübung eine grosse ist, der in der Zukunft aber noch eine ganz andere Geltung erlangen wird.

*) Es sei hierbei nachträglich erwähnt, dass von André's Lehrbuch in der neuen verkürzten Ausgabe von Henkel bis jetzt nur die beiden ersten Abtheilungen erschienen sind und nicht sämmtliche vier, wie man nach unserer Besprechung in Nr. 13 vermuthen könnte.

Diese Thatsache ist wohl eine schärfere Kritik seines Harmonielehrbuches, als wir hier zu schreiben vermöchten.

Auf die Gefahr hin, dass der Herr Verfasser über unsere lange Besprechung, die anscheinend garnicht von der Stelle rücken will, ungeduldig wird, müssen wir ihn doch noch einen Augenblick festhalten. Der nun zur Sprache zu bringende Punkt soll aber auch für diesmal der letzte sein.

Es handelt sich um die Wörter Harmonielehre und Harmonik. Das erstere als das allgewohnte kommt in dem eigentlichen Lehrgange vor, wie es auch in der unschuldigen Definition am Beginne der Einleitung figurirt; die »Harmonik« aber steht auf dem Titel und in der Vorrede, welche überhaupt einen vornehmeren Ton anschlägt. Nun ist Harmonik wirklich ein schönes Wort und ein inhaltreiches, aber für eine Lehre, welche blos Kenntniss und regelrechte Verbindung der Accorde zum Zwecke hat, ist es doch auch zugleich ein ungewöhnliches. Um so mehr erwarten wir also eine sorgfältige Definition, und wenn wir nun in dem vorliegenden Buche auch nicht den leisesten Versuch einer begrifflichen Entwicklung dieses Wortes entdecken, so kommen wir natürlich wieder auf den schon oben geäusserten Gedanken, dass der Verfasser sich einen hochtönenden Ausdruck zugelegt hat, ohne die Tragweite desselben zu ermessen. Bei den Griechen schloss dieses Wort nahezu die gesammte Tonwissenschaft ein. Will man seine jetzt schwankende Bedeutung nun festsetzen, so ziemt es sich, dasselbe für jenen Theil der harmonischen Wissenschaft aufzusparen, welcher bei uns ebenfalls die gesammte Tonlehre ab- und einschliesst. Denn wie die Harmonielehre in elementarem Gewande die erste Stufe des Unterrichts bildet, so ist sie als systematische Zusammenfassung aller Disciplinen die letzte, die nicht mehr mit den einzelnen Lehren als solchen, sondern mit denselben nur noch insofern zu thun hat, als diese sich unter dem Gesichtspunkte von Kunstgesetzen vereinen lassen. Für dieses Letzte und Höchste passt das Wort Harmonielehre eigentlich nicht mehr, die griechische Benennung Harmonik aber ganz vortrefflich, und desshalb meinen wir, man sollte sie dafür wählen.

Hiermit möge es genug sein. Hinsichtlich der Fortsetzung einer anscheinend auf mehr als zwei Bände berechneten Harmonielehre haben wir dem Herrn Verfasser keinen Rath zu geben oder auch nur einen Wunsch auszusprechen, sondern wir beschränken uns auf die Beurtheilung dessen, was wirklich vorliegt. Das persönliche Lehrgeschick des Autors bezweifeln wir nicht einen Augenblick, es ist vielfach selbst durch das Medium der gedruckten Anweisung noch sichtbar. Die Aufrichtung eines wissenschaftlichen Lehrgebäudes ist freilich etwas anderes.

Mattheson's Beschreibung der Orgelwerke seiner Zeit.

(Fortsetzung.)

81.

Die Orgel zu Otterndorff (im Lande Hadeln),

hat 31 Stimmen.

Werk.

1. Quintadena	16
2. Principal	8
3. Gedact	8
4. Mixtura	5fach
5. Rausch-Pfeife	2fach
6. Octava	4
7. Octava	2
8. Tremulant und Cimbelstern.	

Oberwerk.

1. Gedact	8
2. Trommete	8
3. Zincke	8
4. Trommete	4
5. Nasat-Quinta	3
6. Gemshorn	2

Rück-Positiv.

1. Principal	4
2. Gedact	8
3. Rohr-Flöte	4
4. Scharff	4fach
5. Quintadena	8
6. Sesquialtera	2fach
7. Sifflet	1

8. Krumhorn	8
9. Trichter-Regal	8
10. Schallmei	4

Pedal.

1. Posaune	16
2. Dulcian	16
3. Untersatz	16
4. Trommete	8
5. Octava	8
6. Trommete	4
7. Cornet	2

Die beiden obersten Claviere können mit einander gekoppelt werden.

82.

Die Orgel zu St. Dominico in Praga (Prag),

hat 71 Stimmen.

Werk.

1. Principal	16
2. Octava	8
3. Octava	4
4. Superoctava	2
5. Quinta	3
6. Kützial-Flöte	1
7. Sexta	2
8. Quinta	1½
9. Mixtura	10fach
10. Cimbel	4fach
11. Gross-Gedact	16
12. Gedact	8
13. Offene Flöte	4
14. Spitzflöte	2

Ober-Positiv.

1. Principal	8
2. Quintadena	16
3. Gemshorn	8
4. Hohlflöte	8
5. Octava	4
6. Superoctava	2
7. Rausch-Pfeife	3fach
8. Coppel	1½—1
9. Mixtura	6fach
10. Nachthorn	4
11. Surdun	16
12. Krumhorn	8

Brust.

1. Gedact	8
2. Gedact	4
3. Octava	2
4. Quinta rep.	1½
5. Sedecima	1
6. Cimbel-Scharff	3fach
7. Quintadena	4
8. Regal	16
9. Jungfern-Regal	8

Rück-Positiv.

1. Principal	12
2. Principal	8
3. Octava	4
4. Superoctava	2
5. Sifflet	1
6. Quinta	3
7. Sexta	2
8. Mixtura	5fach
9. Salcional	16
10. Quintadena	8
11. Rohr-Flöte	8
12. Bockflöte	4
13. Querflöte	4
14. Gemshorn	2
15. Wald-Flöte	2
16. Dulcian v. Holz	16
17. Trommete	8
18. Cornet	4

Pedal.

1. Principal ganz durch	32
2. Principal	16
3. Octava	16
4. Octava	8
5. Salcional	16
6. Superoctava	4
7. Coppel dreifach { Quinta	3
Sup.	2
Tertia }	2
8. Bauer-Flöte	1
9. Spitzflöte	2
10. Nachthorn	4
11. Mixtura	3fach
12. Grosse Quinta	6
13. Posaune	32
14. Posaune	16
15. Trommete	8
16. Schallmei	4
17. Cornet	2
18. Dulcian	16

Dazu sind zwölf Bälge, fünf zum Pedal und sieben zum Manual, auch Coppel zu allen vieren Clavieren.

83. *(Ms.)*

Die Orgel in der Stadtkirche zu Reichenbach (Schweidnitzisches Fürstenthum),

hat 22 Stimmen.

Oberwerk.

1. Principal	8
2. Mixtura	6fach
3. Octava	4
4. Octava	2
5. Rohrflöte	8
6. Hohlflöte	4
7. Quintatertia	*e. c.* 3—6
8. Sesquialtera	*g. e.* 5—3
9. Quintadena	16
α) Tremulant	
β) Avicinium.	

Brust-Positiv.

1. Sordun	8
2. Gemshorn	4
3. Fugata	4
4. Cimbel	2fach

Rück-Positiv.

1. Flauto	8
2. Quintadena	8
3. Salicet	8
4. Principal	4
5. Nasat	4
6. Superoctava	2
7. Cimbel	2fach

Pedal.

1. Bordun	16
2. Posaune	8

kann gekoppelt werden zur Verstärkung.

Zacharias Friedelen hat es 1617 gebauet, *Johann Caspar von Waldhausen* hat es repariret anno 1686 und anstatt der vorigen zwölf vier neue Span-Bälge angebracht.

84.

Die neue St. Nicolai-Orgel in Rostock,

hat 42 Stimmen.

Oberwerk.

1. Principal	16
2. Octava	8
3. Gedact	8
4. Quintadena	8
5. Octava	4
6. Octava	2
7. Quinta	3
8. Ditonus	$1^3/_5$
9. Mixtura	3fach
10. Fagotto	16
11. Trommete	8

Hinterwerk.

1. Quintadena	16
2. Viola di Gamba	8
3. Gemshorn	8
4. Octava	4
5. Quinta	3
6. Octava	2
7. Ditonus	$1^3/_5$
8. Mixtura	3fach
9. Trommete	8
10. Trommete von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{\bar{c}}}$.	

Mit diesem Clavier wird auch das Glockenspiel regieret, welches 18 Glocken hat, deren grösseste zwei Fuss am Ton.

Brust.

1. Principal	4
2. Gedact	8
3. Quintadena	8
4. Flute douce	4
5. Quinta	3
6. Octava	2
7. Wald-Flöte	2
8. Ditonus	$1^3/_5$
9. Cimbel	2fach
10. Superoctava	1
11. Vox humana vom $\bar{c}$ ins $\bar{\bar{\bar{c}}}$.	

Pedal.

1. Principal	16
2. Subbass	16
3. Octava	8
4. Octava	4
5. Quinta	3
6. Flöte	2
7. Posaune	16
8. Trommete	8
9. Schallmei	4
10. Cornet	2

85.

Die Stadt-Orgel zu Rudolstadt,

hat 26 Stimmen.

Werk.

1. Principal	8
2. Rohrflöte	16
3. Octava	4
4. Superoctava	2
5. Quinta	3
6. Tertian	2
7. Mixtura	5fach
8. Hohlflöte	8
9. Offene Flöte	4
10. Krumhorn	8

Rück-Positiv.

1. Principal	4
2. Gedact	8
3. Quintadena	8
4. Gemshorn	8
5. Quinta	3
6. Mixtura	3fach
7. Bock-Flöte	4
8. Trommete	8

Pedal.

1. Untersatz	16
2. Octava	8
3. Octava	4
4. Bauer-Flöte	1
5. Quintadena	4
6. Posaune	16
7. Krumhorn	8
8. Cornet	2

Das Werk hat 6 Bälge.

86. *(Ms.)*

Die Orgel zu Saalfeld,

hat 30 Stimmen.

Haupt-Werk (in der Mitte).

1. Principal	8
2. Octava	4
3. Superoctava	2
4. Quinta	3
5. Sesquialtera	oo
6. Mixtura	4fach
7. Baritono (Bordun, Sordun)	16
8. Gemshorn	8
9. Salicinal	8
10. Flute douce	4

Unter-Clavier (Ober-Positiv).

1. Principal	4
2. Octava	2
3. Quinta	1½
4. Mixtura	ooo
5. Gedact	8
6. Viola da Gamba	8
7. Vox humana	8
8. Gemshorn	4

Ober-Clavier (Brust-Positiv).

1. Principal	2
2. Octava (scharff)	1
3. Rohrflöte	4
4. Quintadena	8
5. Waldflöte	2
6. Cimbel	oo

Pedal.

1. Principal	16
2. Octava	8
3. Posaune	16
4. Trommete	8
5. Subbass	16
6. Cornet	2

Koppel des Haupt-Manuals mit dem Pedal; es wird auch noch ein verborgenes Clavier gebauet, dass 2 Organisten zugleich spielen können.

Es gehet vom *C Cis* bis $\bar{\bar{\bar{c}}}$. Das Pedal vom *C Cis* bis $\bar{d}$.

87. *(Ms.)*

Die Orgel in der Bergstadt Schneeberg,

hat 39 Stimmen.

Oberwerk (Oberclavier).

1.	Principal	8
2.	Grob Gedact	8
3.	Sordun	16
4.	Spitzflöte	8
5.	Quintadena	16
6.	Octava	4
7.	Quinta	3
8.	Sesquialtera	2
9.	Klein-Gedact	4
10.	Superoctava	2
11.	Sedecima	1
12.	Mixtura	oooooo
13.	Dulcian	16
14.	Trommete	8
15.	Trommete	4
16.	Cimbel	oo

Brust.

1.	Principal	4
2.	Spitzflöte	4
3.	Gedact	8
4.	Gedact	4
5.	Nasat	3
6.	Octava	2
7.	Cimbel	2
8.	Wald-Flöte	2
9.	Quinta	1½
10.	Sifflet	1
11.	Regal	8
12.	Quintadena	8
13.	Mixtura	oooo
14.	Gemshorn	4

Pedal.

1.	Principal	16
2.	Subbass	16
3.	Posaune	16
4.	Octava	8
5.	Superoctava	4
6.	Mixtura oooooo	2
7.	Trommete	8
8.	Schallmei	4
9.	Cornet	2

Koppeln zum Manual und Pedal,
Sperr-Ventil,
Tremulant,
Cimbel-Stern,
Vogel-Gesang.

Der Meister ist gewesen *Severinus Holbeck*, Orgelmacher in Zwickau anno 1695, mit der langen Octava.

88. *(Ms.)*

Die Orgel in der Evangelischen Gnadenkirche von Schweidnitz,

hat 25 Stimmen.

Oberwerk.

1.	Principal	8
2.	Copula major	8
3.	Copula minor	4
4.	Octava	4
5.	Sedecima	2
6.	Quinta	3
7.	Salicet	8
8.	Mixtura	ooooooo
9.	Tertia	1½
10.	Bordun v. Holz	16

Brust.

1.	Hemiola	8
2.	Principal	2
3.	Octava	1
4.	Copula minor	4
5.	Sedecima	1
6.	Fugata	4
7.	Quinta	1½
8.	Mixtura	ooooo

Pedal.

1.	Subbass v. Holz	16
2.	Copula major	8
3.	Posaune	8
4.	Bombardo	16
5.	Octava	4
6.	Quinta	3
7.	Sedecima	2
8.	Mixtura	5fach
9.	Nachthorn	2

89. *(Ms.)*

Die neue Orgel bei den Patribus Jesuitis in Schweidnitz,

hat [40] Stimmen.

Oberwerk.

1.	Principal	8
2.	Octava	4
3.	Quinta	3
4.	Superoctava	2
5.	Quintina	1½
6.	Sedecima	1
7.	Sesquialtera	oo
8.	Cimbel	oooo
9.	Mixtura	oooooo
10.	Quintadena	8
11.	Fugata	4
12.	Salicet	8
13.	Flauto	8
14.	Flauto	4
15.	Bordun	16

Brust-Positiv.

1.	Principal	2
2.	Octava	1
3.	Rausch-Quint	1½
4.	Nachthorn	4
5.	Cimbel	oo
6.	Flöte	8
7.	Flöte	4

Rück-Positiv.

1.	Principal	4
2.	Quinta	1½
3.	Octava	2
4.	Mixtura	ooooo
5.	Sedecima	1
6.	Tertia	o
7.	Flauto	8
8.	Flauto	4
9.	Posaune	8

Pedal.

1.	Principal (im Gesicht) von Zinn	16
2.	Octava v. Holz	8
3.	Subbass (gedeckt)	16
4.	Octava	4
5.	Bombardo	16
6.	Quintadena	16
7.	Quinta	6
8.	Tromba v. Holz	8
9.	Cornet	4

Der Meister dieses Werks heisset *Johann David Sieber* von Brünn.

90.

Die Orgel zu Sendemir,

hat 51 Stimmen.

Werk.

1.	Principal (Primar)	8
2.	Gedact (Pressior)	16
3.	Octava (Regula Diapason)	4
4.	Superoctava (Disdiapason)	2
5.	S. Superoctava (Disdisdiapason)	1
6.	Quinta (Regula Diapente)	3
7.	Quinta (Disdiapente)	1½
8.	Tertz (Ditonus)	2
9.	Spitzflöte (Flauta cuspida)	8
10.	Blockflöte (Tibia)	4
11.	Trommete (Tuba)	16
12.	Krumhorn (Phocinx)	8
13.	Mixtura (Regula mixta)	6fach

Rück-Positiv.

1.	Principal (Primaria)	4
2.	Octava (Regula Diapason)	8
3.	Gedact (Obtusior)	8
4.	Superoctava (Regula Disdiapason)	2
5.	Quinta (Nete)	3
6.	Terz (Sesquioctava)	2
7.	Quer-Flöte (Tibia transversa)	4
8.	Gedact (Pileata)	4
9.	Kleine Flöte (Flauto Piccolo)	2
10.	Mixtura (Regula mixta)	4
11.	Dulcian (Dolziana)	16
12.	Dulcian (Dolziana)	8

Brust-Positiv.

1.	Principal (Fourniture)	4
2.	Gedact (Pileata)	8
3.	Superoctava (Regula Disdiapason)	1
4.	S. Superoctava (Disdisdiapason)	1
5.	Quinta (Regula diapente)	3
6.	Quinta (Disdiapente)	1½
7.	Spitz-Flöte (Flauta cuspida)	4
8.	Offene Flöte (Aperta)	3
9.	Tertz (Ditonus)	2
10.	Mixtura (Regula mixta)	3fach
11.	Cornet (Litiee)	8
12.	Krumhorn (Lituus)	4

Pedal.

1.	Principal (Primaria)	16
2.	Gedact (Pressior)	16
3.	Octava (Diapason)	2
4.	Gedact (Pileata)	8
5.	Superoctava (Disdiapason)	4
6.	Nachthorn (Pastorita)	4
7.	S. Superoctava (Disdisdiapason)	2
8.	Quinta (Diapente)	3—1½
9.	Mixtura (Regula mixta)	6fach
10.	Posaune (Buccina)	16
11.	Dulcian (Dolziana)	16
12.	Trommete (Tuba)	8
13.	Trommete (Tuba)	4
14.	Trommete (Tuba)	2

Ich habe allhier aus curiosité die Lateinischen, Griechischen, Französischen und Italienischen Polonisirten Benennungen der Register, so wie sie zu Sendomir angeschrieben sein mögen mit eingeschaltet, und ist es zu bewundern, dass gewisse hiesige Leute, die doch Directeurs und Organisten sind, diese Namen unlängst für gut Polnisch angesehen und nicht verstanden haben.

91.

Die Orgel zu St. Cosmi in Stade,

hat 43 Stimmen.

Werk.

1.	Principal	16
2.	Quintadena	16
3.	Octava	8
4.	Gedact	8
5.	Octava	4
6.	Rohr-Flöte	4
7.	Nasat	3
8.	Superoctava	2
9.	Mixtura	9fach
10.	Cimbel	3fach
11.	Trommete	16
12.	Trommete	8
13.	Block-Flöte	4

Brust.

1.	Gedact	8
2.	Quer-Flöte	4
3.	Block-Flöte	4
4.	Octava	2
5.	Nasat	1½
6.	Sedecima	1
7.	Tertian	2fach
8.	Scharff	3fach
9.	Krumhorn	8
10.	Schallmei	4

Rück-Positiv.

1.	Principal	8
2.	Quintadena	8

3. Rohrflöte 8
4. Octava 4
5. Wald-Flöte 2
6. Sifflet $1\frac{1}{2}$
7. Sesquialtera 2fach
8. Scharff 5fach
9. Dulcian 16
10. Trichter-Regal 8

Pedal.

1. Principal 16
2. Subbass 16
3. Octava 8
4. Nachthorn 4
5. Octava 4
6. Mixtura 6fach
7. Dulcian 16
8. Posaune 16
9. Trommete 8
10. Cornet 2

Ein Tremulante, Cimbelstern und acht Bälge.

92.

Die Orgel in Stockheim,
hat 45 Stimmen.

Werk.

1. Principal 16
2. Quintadena 16
3. Octava 8
4. Rohr-Flöte 8
5. Quinta 6
6. Octava 4
7. Quinta 3
8. Superoctava 2
9. Mixtura 5fach
10. Cimbel 3fach
11. Französische Posaune 16
12. Trommete 8

Oberwerk.

1. Viola di Gamba 8
2. Quintadena 8
3. Octava 4
4. Spitz-Quinte 3
5. Rohr-Flöte 4
6. Superoctava 2
7. Sifflet 1
8. Cimbeln 3fach
9. Harfen-Regal 8

Rück-Positiv.

1. Principal 8
2. Quintadena 16
3. Salcional 8
4. Rohr-Flöte 8
5. Octava 4
6. Gedact 4
7. Superoctava 2
8. Quinta 3
9. Mixtura 4fach
10. Sesquialtera 2fach
11. Dulcian 16
12. Hautbois 8

Pedal.

1. Principal 16
2. Subbass 32
3. Octava 8
4. Octava 4
5. Decima $3\frac{3}{5}$
6. Rausch-Quint 2fach
7. Sesquialtera 2fach
8. Bauer-Flöte 1
9. Posaune 32
10. Trommete 16
11. Trommete 8
12. Cornet 2

Das Werk-Clavier kann zum Rück-Positiv gekoppelt werden. Es hat 10 grosse Bälge.

Das Manual dieser Orgel liegt folgender Gestalt:

Ab[As] eb[es] ab eb ab eb ab
Fis Gis B. cis dis fis gis b cis d+fis gis b cis d+fis gis b
C. D. E. F. G. A. H. c. d. e. f. g a hc d ef g a hc d ef g a hc

Das Pedal macht solche Figur:

Ab +dis ab
Fis Gis B cis dis fis gis b cis
C. D. E. F G. A Hc d ef g a hc de

Der Orgelbauer ist gewesen *Jürgen Winsig*, ein Schlesier, und der itzige Organiste heisset *Lüdert Dieckmann*, ein gebohrner Schwede.

93.

Die Pfarr-Orgel zu Stolpe (in Pommern),
hat 26 Stimmen.

Werk.

1. Principal 8
2. Bordun 16
3. Octava 4
4. Superoctava 2
5. Quinta 3
6. Sexta 2
7. Cimbel 3fach
8. Mixtura 4fach
9. Spitzflöte 8
10. Hohlflöte 4
11. Quintadena 4
12. Krumhorn 8

Rück-Positiv.

1. Principal 4
2. Quintadena 8
3. Gedact 8
4. Octava 2
5. Quinta $1\frac{1}{2}$
6. Mixtura 3fach
7. Trommete 8

Pedal.

1. Principal 8
2. Bordun 16
3. Hohlflöte 8
4. Octava 4
5. Schwiegel 1
6. Posaune 16
7. Trommete 8

Dazu sind 6 Bälge.

(Folgt: Stralsund.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Pianoforte.

Theodor Kirchner. Still und bewegt. Clavierstücke. Op. 24. Zwei Hefte à 3 Mark. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Wer sich für geist- und poesievolle Claviermusik interessirt, der nehme vorstehende beiden Hefte zur Hand. Diese acht Stücke kleineren Umfangs wiegen ganze Bände moderner Clavierwerke auf. Was uns der Componist sagt, kommt aus der Tiefe, ist seine Herzensmeinung. Das ist nicht bei allen Componisten der Fall, denn wie oft wird geheuchelt. Aber kommts auch aus der Seele, so ist es deshalb allein noch nicht schön zu nennen, denn es fragt sich, wie die Seele beschaffen ist. Und sie ist sehr häufig, wenn auch nicht gerade schwarz, so doch unbedeutend, nicht hässlich, aber auch nicht schön. Man lässt diese Art Seelen unbeachtet an sich vorüberziehen, verneigt sich dagegen um so lieber vor einer schönen tiefen Seele, Geist wollen wir sie nennen. Und Geist haben nicht alle Leute, auch nicht alle Componisten, wir brauchen den Hut nicht immer in der Hand zu halten, wenn wir unter ihnen herumwandern. Hier ist aber einer, den begrüssen wir herzlich, drücken ihm die Hand und möchten ihn am liebsten gleich unsern Freund nennen und sagen: so hast Du's recht gemacht, lieber Freund, folge, wie bei dem eben Dargebotenen, immer nur Dir selbst, hole ferner aus Dir hervor, was möglich ist, und sag uns immer gleich Schönes, kümmere Dich nicht um die Menge, den Beifall der Guten hast Du ja. Und wie schön und interessant hast Du Deine Gedanken äusserlich eingekleidet! Namentlich Dein feiner origineller Claviersatz, wer hätte ihn ausser Dir? Dass Deine Meisterschaft darin Dich nie verleitet, ihn Selbstzweck sein zu lassen, ist ein Beweis, dass es Dir am Besten nicht fehlt. Still und bewegt! So gehts in der That in den Stücken zu und stets künstlerisch liebenswürdig. Jedes Stück trägt einen bestimmt ausgeprägten stillen oder beweglichen Charakter. Mehr oder weniger still halten sich Nr. 1, 3, 5, 6, 7, bewegt die anderen Stücke. Da sie alle ohne Ausnahme fesselnd sind, so lässt sich keins vor dem andern hervorheben. Man sehe sie an, man spiele sie und man wird bald erfahren, dass und was man an ihnen hat. Auf baldiges Wiedersehn, Meister Kirchner! *Fd.*

Julius Röntgen. Sonate (Nr. 2 Des-dur) für Pianoforte. Op. 10. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. M. 4,75.

Es offenbart sich viel Talent in der Sonate. Packt sie auch nicht gewaltig, sie weiss doch unser Interesse zu erregen und rege zu erhalten und das ist schon etwas Erhebliches. Alles in ihr ist künstlerisch gedacht und erdacht, geformt und gearbeitet, nichts Gewöhnliches, kein Gemeinplatz ist in ihr zu entdecken. Und dennoch fehlt uns etwas. Stellen sich die Gedanken vielleicht nicht immer klar genug hin? Es klingt zuweilen wohl ein wenig verhüllt. Oder wird zu unruhig modulirt? Auch daran mag etwas Wahres sein. Oder fehlt es endlich an wirksamen Contrasten? Daran könnte es hauptsächlich liegen. Die Lichtpunkte scheinen uns nicht bestimmt genug herauszutreten. Die Wirkung eines jeden Kunstwerks beruht zum grossen Theil auf gehöriger Vertheilung von Licht und Schatten. Wir können allerdings Gegensätze haben, die gleichberechtigt erscheinen, ein Unterordnen muss aber dennoch stattfinden. Mit verschiedenem Lichte beleuchtet verbindet die dem Kunstwerk zu Grunde liegende Idee sie zu einem harmonischen Ganzen. Dies wäre ein Punkt, der von dem Componisten wohl erwogen zu werden verdiente. Der erste Satz der Sonate (*Allegretto* Des-dur $6/8$) zeichnet sich durch seine gedrungene Fassung aus. In dem Scherzo, dem zweiten Satze (*Allegro vivace* B-dur $6/8$) herrscht reges Leben. Die Caprice steht ihm recht gut. Der

dritte Satz (*Andante* Ges-dur 6/4) entfaltet sich uns melodisch nicht genügend und hält sich theilweise zu unruhig. Dem vorhergegangenen Scherzo und dem nicht minder bewegten letzten Satze gegenüber wäre hier mehr Ruhe am Platze gewesen. Im letzten Satze (*Allegro con fuoco* Des-dur 3/4) gehts, wie schon gesagt, wiederum sehr lebendig her, in frischer ansprechender Weise. Der Satz ist der längste von allen. Ob er an und für sich zu lang ist? Uns hat er nicht ermüdet, Andern dürfte er vielleicht zu lang erscheinen. Die Sonate hat technisch ihre Schwierigkeiten, und nur gute Spieler werden sie bewältigen. Mag sich deshalb Niemand abhalten lassen, an sie heranzutreten, die Mühe wird vergolten. *Frdk.*

Für Pianoforte zu zwei und vier Händen.

G. Matthison-Hansen. Drei Charakterstücke (Abendlied, Humoreske, Notturno) für das Pianoforte. Op. 1. Preis 2 Mark.

—— **Drei Mazurkas** für das Pianoforte. Op. 2. Pr. 2 M. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Was bringt uns der Verfasser in seinen Erstlingen? Routine, ja, sie ist ihm nicht abzusprechen, auch dürfte manche Einzelheit interessiren; blühendes frisches Leben jedoch vermissen wir. Blässe haben wir nicht gern, wir sehen lieber, wenn's recht voll übersprudelt, mag dabei gegen so und so viel Regeln verstossen werden. Oder geht der Autor noch nicht aus sich heraus? Wir nehmen einstweilen das für ihn Günstigste an und hoffen, dass sich später auch schöne neue Gedanken bei ihm einfinden, dann wird auch der zuweilen fadenscheinige Claviersatz vielleicht etwas blühender. Nr. 3, das Notturno mit seinem consequent festgehaltenen *des* ist ein nicht besonders geglücktes Experiment, auf das sich Herr Matthison-Hansen nicht hätte einlassen sollen. Am meisten hat uns noch das Abendlied angesprochen. Die Humoreske hat etwas Steifes an sich. Die Mazurkas bewegen sich im hergebrachten Rhythmus, ohne Originalität zu zeigen. Es ist schwer, nach Chopin Mazurkas zu schreiben. Kann es zur Empfehlung dienen, so wollen wir bemerken, dass sämmtliche Stücke nicht gar schwer zu spielen sind.

Alban Förster. Stimmungsbilder. Vier Tonskizzen für das Pianoforte. Op. 25. Pr. M. 2,25. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Stimmungsbild! Was denkt sich der Componist eigentlich darunter? Soll nicht jedes künstlerisch gestaltete Tonstück ein Stimmungsbild sein? Oder irren wir? Nun, lassen wir das unschuldige Aushängeschild an seinem Platze, es genirt uns nicht. Nobel in ihrer Haltung, des Schwunges nicht entbehrend, warm empfunden und bündig gefasst haben uns die Stücke wohl gefallen und wir glauben auch, dass sie Andern gefallen werden. Uebersehe man sie nicht.

Moritz Vogel. Drei Sonatinen für das Pianoforte componirt und zunächst zum Gebrauch beim Unterricht bestimmt. Op. 27. Nr. 1. F-dur, Nr. 2. C-dur, Nr. 3. D-dur, à 2 M. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Die für bereits vorgeschrittene Anfänger bestimmten Sonatinen haben einen soliden Zuschnitt und gefällig melodiösen Charakter und sind recht brauchbar für den Unterricht.

Oscar Raif. Zwei kleine Stücke für Clavier. Op. 5. Preis M. 1,50.

—— **Zwei Notturnos** für Clavier. Op. 6. Pr. M. 1,50. Berlin, Theodor Barth.

Die beiden kleinen Stücke sind recht hübsch, nicht schwer, auch zu Unterrichtszwecken gut zu verwenden. Die beiden Notturnos verlangen schon geübtere Spieler. Sämmtliche Stücke besitzen etwas angenehm Melodisches und sind gewandt geschrieben. Sie verdienen Beachtung.

Emil Link. Vier Charakterstücke für Pianoforte zu vier Händen (instructiv und mit Fingersatz). Op. 10. Pr. M. 1,50. Berlin, Theodor Barth.

Sonntagsmorgen, Hirtengesang, Jägerlied, Harlequin — diese Ueberschriften tragen die vier Stücke. Sie sind niedlich, leicht ausführbar, werden die Zwecke fördern, denen sie dienen wollen, und deshalb Clavierlehrern und -Schülern willkommen sein.

Anton Depresse. Nocturne für Pianoforte. Op. 35. Preis M. 1,80. Braunschweig, Julius Bauer.

Der Componist hat dem Stück ein Vorwort beigefügt, das lautet: »Der scheinbare Widerspruch in der rhythmisch eigensinnig-gleichförmigen — und dagegen harmonisch rastlos-unruhigen Begleitung, sowie das lang vergebliche Ringen nach einem Ruhepunkte, dann aber das behagliche Verharren auf demselben wird bei vorliegendem Stücke dem Kenner der John Field'schen Nocturnen ebensowenig unverständlich bleiben, als das »*clair obscur*« der zwischen Wonne der Wehmuth und seligstem Glücke schwankenden Melodie, um deren zarteste Behandlung bittet — der Componist. Berlin, den 4. December 1875.« — Wir wollen dem Componisten die Freude nicht verderben und weder commentiren noch recensiren. Mögen die, welchen das Nocturne zu Händen kommt, selber klar darüber zu werden suchen, ob der Autor sich Täuschungen hingegeben hat oder nicht. Jedenfalls wird man mit uns lobend anerkennen müssen, dass er bemüht war, etwas in das Stück hineinzulegen. Sollte man es nicht mit günstigen Augen ansehen, so bleibt es immer eine nicht sehr schwer auszuführende gute Etüde. So viel dürfen wir wohl sagen.

Fr. Kirchner. Capriccio für das Pianoforte. Op. 29. Preis M. 1,25.

—— **Scherzo** für das Pianoforte. Op. 33. Pr. M. 1,50.

—— **Drei Militärmärsche** für das Pianoforte zu 4 Händen. Op. 35. Pr. M. 2,25. Berlin, Theodor Barth.

Es ist erstaunlich, was hier zusammengeleimt ist und uns als Scherzo, Capriccio, Marsch vorgesetzt wird. Die Geschmacklosigkeit selbst ist das für Anfänger bestimmte sogenannte Capriccio über das, noch dazu gefälschte, Volkslied »Jetzt gang i ans Brünnle«; das Scherzo »über zwei Schubert'sche Müllerlieder« wirft diese rein äusserlich zusammen und die Märsche werden zusammengesetzt aus Volksliedern, einerlei, ob sie zu einander passen oder nicht. Der Bien' muss. Das sind die Opera des Herrn Kirchner. Wie herrlich weit hat ers doch schon gebracht! Bereits 35 Werke besitzt die Welt von ihm. Wir gratuliren ihm, condoliren aber Allen, die mit diesen »Werken« in Berührung kommen sollten.

Freidank.



ANZEIGER.

[80] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Drei Psalmen
für
Doppelchor

Ach Herr straf mich nicht in Deinem Zorn. Aus der Tiefe ruf' ich Herr zu Dir. Singet dem Herrn ein neues Lied

componirt von
Heinrich Schütz.
(1585—1672.)

Nach der 1619 erschienenen Originalausgabe der »PSALMEN DAVID'S« zum Gebrauche in Kirche und Concert
herausgegeben von
Franz Wüllner.

Partitur.	Stimmen.	Einzelne Stimmen
4 Mark.	4 Mark.	à 1 Mark.

---

[81] In meinem Verlage ist erschienen:

Sinfonie für Orchester
von
Max Bruch.
Op. 28. Esdur.

Partitur M. 21. —. Orchesterstimmen M. 24. —.
Clavierauszug zu 4 Händen vom Componisten M. 8. —.

Leipzig. **C. F. W. Siegel's** Musikalienhandlung.
(*R. Linnemann.*)

---

[82] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Märsche
von
L. van Beethoven.
Für Pianoforte zu vier Händen
bearbeitet von
Theodor Kirchner.
4 Hefte à 4 M.

Heft 1. No. 1. Triumphmarsch zu Tarpeja. — No. 2. Marsch aus Egmont. — No. 3. Trauermarsch aus der Heroischen Sinfonie.
Heft 2. No. 4, 5. Türkischer Marsch und Marsch mit Chor aus den Ruinen von Athen. — No. 6, 7. Rûle Britania und Marlborough aus Wellington's Sieg. — No. 8, 9. Siegesmarsch und geistlicher Marsch aus König Stephan. — No. 10. Marsch aus Fidelio.
Heft 3. No. 11. Marsch für Militärmusik. — No. 12. Marsch aus Prometheus.
Heft 4. No. 13. Marsch aus der Sonate Op. 101. — No. 14. Trauermarsch aus der Sonate Op. 26. — No. 15. Marsch aus dem Quartett Op. 132. — No. 16. Marsch aus der Serenade Op. 8.

---

[83] Soeben erschien in meinem Verlage:

SONATE
(No. 4 in F)
für
Orgel
componirt von
Gustav Merkel.
Op. 115.
Pr. 3 Mark.

Choral-Studien
für
ORGEL.

Zehn Figurationen über den Choral:
„Wer nur den lieben Gott lässt walten"
componirt von
Gustav Merkel.
Op. 116.
Pr. 2 M. 80 Pf.

Leipzig und Winterthur. *J. Rieter-Biedermann.*

---

[84] Soeben erschien in unserem Verlage:

Neue Arrangements für Pianoforte aus der Oper
Das goldene Kreuz
von
IGNAZ BRÜLL.

Kuhe, W. Fantasie	Pr. M.	2,50.
Lange, G. Fantasie	- -	2,50.
Richards, Brinley. Transcription	- -	2,00.
Levatier, G. Valse	- -	1,80.
Migelli, V. Polka	- -	0,80.
do. Galopp	- -	0,80.

Sechs Stücke
aus instrumentalen Werken von
W. A. MOZART.

Zum Gebrauch beim Musikunterricht in der Kaiserin Augusta-Stiftung zu Charlottenburg
für Pianoforte übertragen von
Otto Lessmann.

No. 1. Menuetto aus dem Quartett No. 2 (G-moll)	Pr. M.	0,80.
- 2. Menuetto aus dem Quartett No. 8 (D-dur)	- -	1,00.
- 3. Menuetto a. d. Gmoll-Sinfonie	- -	0,50.
- 4. Finale a. d. Sinfonie No. 13 (G-moll)	- -	1,00.
- 5. Andante grazioso und Presto aus der Sinfonie No. 14 (D-dur)	- -	1,00.
- 6. Maurerische Trauermusik	- -	0,80.

Berlin. *Ed. Bote & G. Bock,*
Königliche Hof-Musikhandlung.

Hierzu eine Beilage (Mittheilungen No. 7) von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 24. April 1878. **Nr. 17.** XIII. Jahrgang.

Poesie als Mittlerin zwischen bildender Kunst und Musik.

Rede

in der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin am 22. März 1878 gehalten von

Philipp Spitta.

Als in Veranlassung des Geburtstages Sr. Majestät des Kaisers und Königs ich zum ersten Male hier in öffentlicher Sitzung des Senats das Wort zu ergreifen die Ehre hatte, um aus dem Bereiche des von der Akademie repräsentirten Kunstgebietes eine gemeinsam interessirende Frage hervorzuheben, durfte ich auf die kurz vorher vollzogene Reorganisation der Akademie Bezug nehmen, durch welche dieselbe eine Gliederung in zwei gleichberechtigte Sectionen erfahren hat. Die Gliederung nach bildenden Künsten und Musik sucht einem durch die besonderen Verhältnisse allmälig herbeigeführten Zustande zu entsprechen und erscheint insofern wohlberechtigt. Ueberall aber strebt unsere Zeit Gegenwärtiges durch Vergangenes klarer und tiefer zu erkennen. Es schien naheliegend, diesem Zuge der rückblickenden Selbstprüfung zu folgen, und die Frage aufzuwerfen, wie sich bildende Kunst und Musik im Verlaufe der Zeiten zu einander gestellt haben. Das Ergebniss war im Wesentlichen ein negatives. Während die eine verfiel, blühte die andre, und auch wo sie neben einander gediehen, waren Ausgangspunkte und Richtungen durchaus verschieden; Verwandtschaften, wo sie hervortraten, erwiesen sich mehr als äusserliche, wie als innerlich begründete. Eine Erklärung hierfür liess sich aus dem Wesen jener Künste ableiten, die nach den Stoffen, in denen sie erscheinen, und nach den Idealen, welche sie darstellen, entschiedene und zum Theil die denkbar grössten Gegensätze bilden. Ausserkünstlerische Vereinigungspunkte können für beide in den allgemeinen Interessen einer Nation gegeben sein, die im idealen Bilde zu zeigen und festzuhalten eine jede Kunst mit ihren Mitteln sich bemüht. Aber wer die künstlerische Thätigkeit des Menschen in ihrem letzten Grunde zu erfassen trachtet, wird nicht von dem Gedanken lassen wollen, dass die Künste in ihrer Vielheit nur Strahlen desselben Lichtcentrums sind, welche nach verschiedenen Seiten fallen. Er wird nach einer Vermittlung der entgegenstehenden Kunstanschauungen suchen, die auf dem Wege der Kunst selbst hergestellt wird. Denn nur auf ihrem eigensten Boden kann eine dauerhafte Verständigung stattfinden. Es lässt sich nun eine Kunst nennen, die berufen ist die Mittlerrolle zwischen Musik und bildender Kunst zu spielen. Ich meine die Dichtkunst.

Möge es mir gestattet sein, die geschichtlichen Beziehungen jener beiden Künste zu dieser kurz anzudeuten, und damit einen neuen Gesichtspunkt anzugeben, unter welchem der Jahrhunderte hindurch zwischen ihnen bemerkbare Gegensatz verständlich wird.

Mannigfach verschieden sind die Arten der Kunstübung bei den Culturvölkern alter und neuer Zeit gewesen. Gewisse Künste erfreuten sich einer besonders hingegebenen Pflege, während andere geringer geschätzt wurden, je nach der besonderen Anlage der Nationen und den Bedingungen, welche bestimmte Zeitepochen gewährten. Das aber ist allen Völkern gemeinsam, in welchen der Kunsttrieb überhaupt sich regte, dass sie denselben zuerst im Gebiete der Poesie wirksam werden lassen. Erstes und letztes Ideal aller Kunstproduction ist der Mensch, und das nächstgegebene Material, in dem der Mensch sein eignes Wesen sich zurückspiegelt, ist seine Sprache. Tiefsinnig bezeichneten die Griechen diejenige Thätigkeit, welche im Sprachmateriale bildet, mit dem allgemeinen Namen Poesie; sie erschien ihnen als Kunstthätigkeit überhaupt, gleichsam als Grundlage aller übrigen bildnerischen Bestrebungen. Was diese als ihre eigensten Ideale verfolgen, dort liegt es gewissermaassen im Keime beschlossen. Vorstellungen sichtbarer Gegenstände und Ereignisse, Anregungen zu Empfindungen und Stimmungen bietet die Poesie nicht zwar mit jener sinnlichen Eindringlichkeit, wie bildende Künste und die Musik es vermögen, dafür aber zu einer natürlichen Einheit verschmolzen. Jede Einzelkunst, wenn sie die Beziehungen zur Poesie sich bewahrt, sichert sich dadurch zu ihrem eignen Gewinne den Zusammenhang mit der Urthätigkeit des künstlerisch schaffenden Menschengeistes und besitzt eine untrügliche Gewähr für die tiefere Wirkung der eignen Schöpfung.

Wo die Frage einer einheitlichen Kunstpraxis gestellt wird, ist es unabweislich, auf das griechische Volk Bezug zu nehmen. Sein Beispiel tritt auch zu Gunsten der oben ausgesprochenen Behauptung mit vollem Gewichte ein. Die **Musik** der Griechen freilich blieb ihrer Dichtkunst so durchaus untergeordnet, dass man ihr den Namen einer selbständigen Kunst überhaupt nicht zusprechen darf. Aber die bildenden Künste wurden von den Griechen entwickelt in einer Freiheit und Fülle, die niemals später überboten ist. Und wie unzertrennlich hängen bei ihnen bildende Kunst und Poesie zusammen! Das Wichtigste und Grösste, was der bildende Künstler gestaltete, entnahm er dem in unsterblichen Dichtungen ausgeprägten Sagenschatze des Volkes. Hierdurch griff er unmittelbar in das innerste Wesen

seiner Nation hinein, die gewohnt war in ihren Dichtern zugleich ihre Lehrer zu sehen, und fast allein an ihnen den Geist ihrer Jugend erzog. Durch die homerischen Epen, durch die gottesdienstlichen Hymnen war die Phantasie der Griechen mit einer idealen Welt höherer und doch wieder gleichgearteter Wesen erfüllt; der dramatische Dichter liess sie aus ihrer Unsichtbarkeit ans Licht treten in bewegter Handlung, der Bildner concentrirte ihr Thun und Leiden zur unbewegten Erscheinung und zeigte der Nation gleichsam die Summe ihrer Schöpferkraft.

In diesem höchsten Sinne des In- und Miteinander-Wirkens stellen sich Poesie und bildende Kunst freilich in keiner späteren Zeit wieder dar. Aber sehen wir auf jene Perioden reichster Blüthe, welche die bildenden Künste in Italien und neuerdings in Deutschland erleben durften, so springt doch auch hier eine enge Beziehung zur jedesmaligen Dichtkunst in die Augen. Nicht in dem Verstande, dass Uebergriffe der einen in das Gebiet der andern stattgefunden hätten. Aber die künstlerische Grundstimmung ist die gleiche und zwar hat beide Male wiederum die Poesie der bildenden Kunst den Weg gebahnt. In Italien gingen die grossen Dichter Dante, Petrarca, Bocaccio den grossen Bildnern Lionardo, Michel Angelo, Rafael voraus. Sie hatten den Kunstsinn der Nation geweckt und erzogen, sie hatten der Phantasie ihrer Landsleute eine Fülle schöner Formen eingepflanzt, die gleichsam in die Sinnlichkeit hinauszutreten verlangten. Die Bildner fühlten sich selbst mit engen inneren Banden an die grossen Dichter gekettet, kannten sie genau und lebten in ihnen; wenngleich mit anderen Mitteln und unter veränderten Zeitverhältnissen schufen sie doch in derselben Grundanschauung weiter; ja, ihre eignen Dichtungen zeigen, dass in ihnen der Geist nationaler Poesie schöpferisch weiter wirkte. So war ihr durchgreifender Einfluss auf das Leben der Nation verbürgt. Nach dem neuen Aufschwunge aber, den in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die bildende Kunst durch das Genie deutscher und nordländischer Künstler nahm, folgt dieselbe dem Gange der Poesie im unmittelbarsten Anschlusse. Goethe und Schiller, und vor und neben ihnen Lessing und Herder suchten ausschliesslich oder doch grösstentheils das Ideal einer menschenwürdigen Lebensgestaltung in der Antike. Zunächst von der Poesie ausgehend und vorzugsweise poetisch empfindend wandten sie auch ein lebhaftes Interesse den bildenden Künsten zu. Wie weit ihre Ansichten richtig, ihre Neigungen sachlich begründet waren, ist eine Frage für sich. Aber der Zusammenhang, in dem sie sich mit den bildenden Künsten fühlten, wurde von dieser Seite her bekräftigt, da die letzteren gleichfalls aus der antiken Kunst zu einer neuen Blüthe die Nahrung sogen. Und als sodann der hellenisirenden Richtung die romantische Dichterschule entgegen trat, die mittelalterlichen Dichtungen ihre Schätze hergaben, vor dem träumerischen Auge unserer Poeten sich eine verschollene Ritterzeit umflossen von christlich religiösem Scheine aufbaute, folgten alsbald auch die Bildner diesem Zuge: die grössten und einflussreichsten unter allen denen, welche die gesammte neueste Blütheperiode hervorgebracht hat, wurzeln durchaus in der romantischen Stimmung.

Die Kunst der italienischen Renaissance und die jüngste nordisch-deutsche Kunst liegen 300 Jahre auseinander: zwei Gipfel, zwischen denen eine langgestreckte Niederung des Verfalls sich hinzieht. Durch denselben ganzen Zeitraum läuft eine Entwicklung der Musik, deren innere Kraft kaum irgendwo ermattet. Es ist dies eine Thatsache, die ihresgleichen nicht hat in der Kunstgeschichte aller Völker. Das späte Eintreten dieser Kunst in den Kreis des geistigen Lebens mag der Grund derselben sein. Die bildenden Künste konnten sich aus einem mehr als 2000 Jahre rückwärts gelegenen Quell nach grossen Zwischenpausen bereits zweimal erneuern; was wir heutzutage unter Tonkunst verstehen, existirt überhaupt erst seit 500 Jahren. Es scheint, dass der so lange zurückgehaltene tonbildnerische Trieb, nachdem ihm einmal die Fesseln abgenommen waren, im unersättlichen Fortwirken nicht hat zu Ruhe kommen können. Wohl lassen sich auch in diesem weitgespannten Zeitraume mehre Abschnitte erkennen. Man kann von einer mittelalterlichen Musik und von einer Musik der Renaissance reden, und in dieser letzteren wieder zwei Perioden sondern. Aber die Uebergänge treten ganz unmerklich ein, und ein Nachlassen der Productionskraft ist mit ihnen eigentlich nirgendwo verbunden. Dabei erfolgt die Entwicklung nie in den Grenzen einer einzelnen Nation; Deutsche, Niederländer, Italiener, Franzosen und zeitweilig auch Engländer wirken zu gleichen Theilen mit und in Complicationen, die es ganz unmöglich machen, das Wachsthum auch nur einer einzigen Gattung der Tonkunst innerhalb des Lebens einer und derselben Nation zu begreifen. Man hat auf diese eigenthümliche Entwicklung hingewiesen und die Musik überhaupt eine internationale Kunst genannt, denn die Töne seien etwas, das überall gleich leicht verstanden werde. Aber mit demselben Rechte könnte man behaupten, Nationen die sich desselben Alphabets bedienten, redeten dieselbe Sprache. Das physikalische Phänomen des einzelnen Tons bleibt sich freilich überall gleich. Aber die Farbe, die ihm gegeben, der Zusammenhang, in den er gesetzt wird, und überhaupt die symbolische Beziehung auf die eignen Seelenzustände und -Bewegungen, welche der Künstler dem von ihm geschaffenen Tonbilde einprägt, alles dieses ist in seiner Besonderheit unzweifelhaft durch den Nationalcharakter bedingt und nur von ihm aus ganz verständlich. In Wahrheit ist die Musik nicht mehr noch weniger international, als die anderen Künste und überhaupt jede schöne Form. Das haben die Künstler selbst sehr wohl erkannt gehabt und zwischen italienischem, französischem und deutschem Stil mit Bewusstsein unterschieden. Vielmehr offenbart sich in dem unbehinderten musikalischen Verkehr dreier sonst ganz verschiedener Völker der jugendliche Zustand dieser Kunst. Das Verständniss ist leichter, so lange es sich um einfache und gemeinsam interessirende Dinge handelt. Bilden sich die Eigenthümlichkeiten schärfer aus, so gehen die, welche zuvor sich als demselben Stamme angehörig betrachteten, in verschiedene Sprachfamilien auseinander.

Wie hat sich nun die Tonkunst zur Poesie der verschiedenen Zeiten gestellt? Hat sie sich gleich den bildenden Künsten tragen und heben lassen durch den Reichthum künstlerischer Ideen, welche die grossen Dichter erschlossen, durch die sie das geistige Leben ihrer Nationen in neue Bahnen leiteten? Es versteht sich, dass eine so mächtig auftretende Potenz, wie der tonbildnerische Trieb der letzten drei Jahrhunderte, nicht ausser Verbindung mit der allgemeinen Lebensbewegung der Zeiten stehen kann, dass vielmehr in ihm ein Hauptcharakterzeichen derselben erkannt werden muss. Die Frage ist nur, ob sein Wirken sich in einer gewissen Harmonie befand zu der auf den anderen Gebieten herrschenden Kunstthätigkeit und hierauf muss man mit »nein« antworten. Die Entwicklung der Musik zeigt das Bild eines isolirten, rücksichtslosen, nur sich selbst vertrauenden Wachsthums. Daher denn all die grellen Widersprüche, die zwischen ihr und dem übrigen Culturleben hervortreten. Betrachten wir die Italiener um 1500, ihre höchsten und hohen Leistungen in bildender Kunst und Poesie. Sie haben diesen auf musikalischem Gebiet nichts auch nur entfernt Ebenbürtiges entgegen zu setzen. Ein verletzender Contrast macht sich fühlbar zwischen den feinen, durchgeistigten Gedichten und den Tonreihen, mit welchen der Musiker sie umwindet. Grosse Tonkünstler gab es damals nur unter den Niederländern und Deutschen, deren Dichtkunst nicht von weitem an die italienische heranreichte. Was aber mehr

bedeutet: der künstlerische Geist der Gedichte und der ihnen angepassten Musik war ein gründlich verschiedener. Jene Madrigale, Sonnette, Oden tragen das Gepräge der ganzen Renaissancezeit, sind durchaus individuell empfunden. Die Tonformen sind die mittelalterlich polyphonen, welche im gleichberechtigten Zusammenwirken vieler Stimmen den individuellen Gefühlsausdruck ersticken. Und dennoch war der Componist solcher Stücke häufig gar auch der Dichter der Texte. Gänzlich freilich konnten sie sich der Zeitströmung nicht entziehen, und mit niederländischen und deutschen verglichen tragen ihre Tonsätze immerhin dem individuellen Ausdruck etwas mehr Rechnung. Nun aber gleich ein neuer Widerspruch. Diese dem Charakter ihrer Poesie und Malerei gemässere Art geben die Italiener auf, um bei den Niederländern, den Vertretern einer entgegengesetzten Richtung, in die Schule zu gehen. Wenn die Tonkunst gegen frühere Zeiten etwas neues, wenn sie selbständig werden sollte, so war eine gründliche Durchbildung der mehrstimmigen Technik allerdings nothwendig. Dass die italienische Musik jener Zeit sich der ganzen übrigen Culturtendenz so bestimmt widersetzte, ist ein Beweis, wie unerbittlich stark ihr Selbständigkeitsdrang war. Ein Palestrina in dem Rom des 16. Jahrhunderts und unmittelbar nach ihm die Erfindung der Oper in Florenz, in welcher nun endlich der individualisirende Zug der Renaissancezeit auch auf musikalischem Gebiet zum Durchbruch kam — durch Hinweis auf die übrigen Künste sind diese Contraste nicht zu deuten.

Die italienischen Dichter des 17. Jahrhunderts waren schwächliche Nachkommen ihrer grossen Ahnen. Begeisternde Impulse konnten sie der Tonkunst nicht geben. Es lag ihr aber auch nichts daran. Sie fühlte sich stark in sich selbst, und wo der Musiker mit dem Dichter zusammen zu arbeiten hatte, machte er ihn zum willenlosen Diener. Was die italienische Tonkunst in früheren Zeiten von anderen Nationen erhalten hatte, erstattete sie jetzt überreichlich zurück. Fast in allen Gattungen wurde sie in derselben Weise maassgebend, wie ihre Dichtung und Malerei es im 15. und 16. Jahrhundert gewesen war. Durch keinerlei fremde Einflüsse und hindernde Ereignisse liess sie sich den Weg vorschreiben. In Frankreich stiess sie auf Corneille's und Racine's classische Dichtungen. Der französische Nationalgeist wollte sie im Sinne dieser grossen Dramatiker umbilden, die Folge war nur, dass der Genius der Tonkunst sich von ihm abwandte und die französische Oper fast 100 Jahre lang in ihren Anfängen stecken blieb. Alles geistige Leben hatte in Deutschland der 30jährige Krieg für lange Zeit zertreten, nur die Musik setzte nach kurzer Betäubung ihre stetige Entwicklung fort. Die Verbindung, welche sie in Italien als Oper mit der dramatischen Dichtkunst einging, war ein Schein. Niemanden interessirten die antiken Masken, welche dort auftraten. Der Italiener wusste, wie das Geberdenspiel den Ausdruck der Empfindung unterstützt; die theatralische Action diente nur der freieren Entfaltung und grösseren Eindringlichkeit des Gesanges. Und wie um allen Zweifel darüber zu benehmen, dass sie gesonnen sei sich durchaus auf eigne Füsse zu stellen, löste sich die Tonkunst zu gleicher Zeit vom Worte ab und wurde Instrumentalmusik.

Forscht man dem Lebensgange grosser Maler und Bildhauer nach, so bewundert man die Unermüdlichkeit, mit welcher sie neben der Erlernung der für ihre Kunst nothwendigen Technik auch die Kunstwerke früherer Zeiten studirten, sie zu durchdringen und sich innerlich anzueignen suchten. Nun wird zwar keiner ein Meister ohne unverdrossene jahrelange Arbeit. Dennoch haben die grossen Tonkünstler ein derartig ausgebreitetes Bildungsbedürfniss selten gehabt. Sie studirten gründlich das Handwerk und die nach ihrer Ansicht vorzüglichsten Componisten ihrer Zeit, einige sahen sich weiter in der Welt um, dann fingen sie an selber zu schaffen, was die Verhältnisse veranlassten oder ihr Genius ihnen eingab. Trug der Zufall ein altes Kunstwerk in ihren Bereich, so gewährte es ihnen günstigen Falls eine angenehme Anregung. Zu Bach's und Händel's Zeit waren Palestrina und Lassus, zu Mozart's Zeit auch Monteverde und Scarlatti so gut wie abgethan. Diese Vernachlässigung der eignen Geschichte entsprang nicht aus Stumpfsinn und Beschränktheit, sie ist ein Zeichen unerschöpfter Jugendkraft. Jeder Tag bot so viel des Neuen zu erleben, dass keine Zeit blieb rückwärts zu schauen. Wohin hätten sie nur schauen können? Seit hunderten von Jahren waren sie fast auf gleicher Höhe fortgeschritten, sie kannten es kaum mehr anders. Keine tiefe Einsenkung trennte sie von andern, gleich imponirenden Höhepunkten. Die Bildner und Dichter der Renaissance blickten auf eine 2000 Jahre zurückliegende antike Kunst, die Genien des 18. und 19. Jahrhunderts auf diese und auf die Zeit der Renaissance. Für die Tonkunst gab es keine Geschichte und kein Alterthum. Wo man an die griechische Kunst anknüpfen wollte, gerieth man in unfruchtbare Speculationen und Missverständnisse. So sollte die Erfindung der Monodie die Wiederherstellung des antiken Dramas bedeuten, von dem man sich eine irrthümliche Vorstellung machte. Die Monodie führte in der That zu einer neuen Kunstgattung. Aber der Zug zu ihr steckte den italienischen Musikern schon 100 Jahre früher im Blute und würde endlich auch ohne jenes antikisirende Experiment hervorgetreten sein. Nicht allein in geschichtlicher, auch in systematischer Hinsicht bewies die junge Kunst ihre unaufhaltsam vorwärts drängende Kraft. Es ist erstaunlich mit einem wie dürftigen Lehrapparat sie die längste Zeit hindurch auszukommen vermochte. Noch bis ins vorige Jahrhundert behalf man sich mit einer Ansammlung von Regeln für gewisse Einzelheiten des Tonsatzes; wenn man später systematischer zu Werke ging, so war die Praxis der Theorie doch immer so weit voraus, dass sie sich nur gerade noch abzureichen vermochten.

Ihren isolirten Weg hat die Tonkunst im 18. Jahrhundert fortgesetzt, nur erhielt jetzt Deutschland über Italien das Uebergewicht. Von einem Wirken im Kreise einer nationalen Dichtkunst konnte hier anfänglich eben so wenig die Rede sein, wie dort. Wir besitzen aus dieser Zeit eine kirchliche Musik, die den gewaltigsten und tiefsten Geisteserzeugnissen aller Zeiten ebenbürtig ist, neben und in ihr zugleich eine religiöse Poesie, wie sie geringwerthiger kaum gedacht werden kann. Aber fast wie Feinde stehen hier die Künste einander gegenüber, denn in dem Augenblick wo die religiöse Dichtung durch Klopstock einen neuen Aufschwung nimmt, beginnt die kirchliche Musik zu verfallen. Die Tonkunst wollte sich selbst genügen, und naturgemäss ruht nunmehr das Hauptgewicht auf der wortlosen reinen Musik. Sie feiert in diesem Jahrhundert ihren glänzendsten Triumph, und bewundernd gestehen wir: einer Kunst, der solches zu erreichen möglich war, musste es gestattet sein, ihre eignen Bahnen zu wandeln.

Aber diese blendende Erscheinung hat ihre Kehrseite. In lückenloser Entwicklung war die Tonkunst gross geworden durch eigne Kraft; zeitweilig scheint es, als wolle sie neben sich kein zweites dulden. Endlich aber kommt dieses Zweite doch. Ein belebender durch Frankreich und Deutschland wehender Geisteshauch ruft plötzlich eine neue Literatur, eine neue bildende Kunst ersten Ranges hervor. Er gestaltet die Welt um und setzt die menschliche Gesellschaft auf eine neue Grundlage. An diesem grossartigen Werke hat die isolirte Tonkunst trotz ihrer glänzenden Blüthe, trotz ihrer ungeheuren Ausbreitung so gut wie keinen Antheil. Wenn man sich ein Gesammtbild des geistigen Lebens am Ende des vorigen Jahrhunderts vorstellt, steht man der Musik mit dem Gefühle gegenüber, als sei sie ein Fremdling im eignen Hause! Unsere grossen Dichter, die sich mit den bildenden Künsten so eng verbunden

fühlen, von der Musik wenden sie sich ab oder lassen sie vornehm gleichgültig gewähren. Lessing hatte für das deutsche Singspiel, das doch seinen Bestrebungen verhältnissmässig noch am nächsten stand, nur Verachtung, Schiller erklärte Haydn's Schöpfung für ein gedankenloses Gemisch, der ruhigere Goethe liess sich zwar gelegentlich selbst zu einigen Singspieltexten herbei, wusste auch im Allgemeinen manch tiefsinniges Wort über Musik zu sagen, aber Beethoven war ihm unheimlich, und auf eine Zusendung Schubert'scher Compositionen seiner Lieder antwortete er nicht. Eine Philosophie der Kunst entstand, an deren Aufbau nebst anderen auch die grossen Dichtergeister all ihre geniale Intuition und ihren Scharfsinn wandten; die Musik wurde nicht, oder nur in mitleidigem Billigkeitsgefühl berücksichtigt. Und eben so tief erscheint die Kluft, wenn wir auf die andere Seite treten. Ein französischer Dichter schreibt ein Stück, so ganz erfüllt vom Geiste der neuen Zeit, dass man es einen Sturmvogel der Revolution nennen darf. Mozart greift es auf und macht eine seiner schönsten Opern daraus, aber nicht ohne alles dasjenige getilgt zu haben, worauf des Stückes politische Bedeutung und hauptsächliche Wirkung gegründet war. Das gebot, sagt man, das Wesen der Musik. Aber hätte sich ein Musiker, wenn er das Wehen des Zeitgeistes an sich verspürte, dann überhaupt an den Stoff gewagt? Dieses Lustspiel des Beaumarchais war auf französischem Boden gewachsen, wurde zu einem italienischen Opernbuche umgeschmolzen und endlich von einem Deutschen in Musik gesetzt. Von einem musikalischen Schaffen im Geiste der Poesie kann schon deshalb keine Rede sein. Der internationale Charakter der Tonkunst, welcher im Uebrigen ein Zeichen ihrer Stärke war, steht ihr jetzt überall im Wege, wo es gilt mit dem Zeitgeiste Fühlung zu erhalten. In Paris suchte die Oper die Strömungen wiederzuspiegeln, welche das Volk bewegten; aber ihre Hauptvertreter waren Italiener. Gluck wollte ernstlich ein musikalisches Drama, er liebte seinen Klopstock und war von wahrhaft poetischem Geiste erfüllt; aber er componirte französische Texte. Und vollkommen versteht doch ein jeder nur seine Muttersprache.

Die Musik braucht das Wort nicht; das hat sie durch ihren Entwicklungsgang bewiesen. Aber immerhin bleibt der Gesang das edelste musikalische Ausdrucksmittel. Nach poetischer Anregung zu suchen liegt dem Musiker näher, als irgend einem anderen Künstler. Kein Wunder also, dass er bald sein Reich dem Einzuge des Genius der neuen Poesie zu öffnen sucht. Beethoven bewunderte Goethe's Faust als das höchste der Kunstwerke und wollte ihn in Musik setzen, den Egmont schmückte er durch seine Töne und wie er Schiller's Lied »An die Freude« verwerthete, ist bekannt. Deutlich fühlt man in seinen Symphonien den poetischen Pulsschlag der Zeit. Aber Jahrhunderte alte Grundlagen der Kunst lassen sich nicht über Nacht umbauen, und es fragt sich, ob es überhaupt geschehen kann, ohne das ganze majestätische Gebäude zu zerstören. Spätergeborne Tonkünstler haben einen noch engeren Anschluss an den Geist der nationalen Dichtkunst gesucht. In Weber's Opern hat in der That die Grundstimmung der romantischen Schule musikalische Gestalt gewonnen, und einen Augenblick kann man hier von einer in Poesie, bildender Kunst und Musik gleichmässig waltenden, einheitlichen deutschen Kunstanschauung träumen. Indessen, wie günstig man immer auch über diese jüngeren Künstler denken möge, ein Nachlassen der musikalischen Schöpferkraft ist bei ihnen dennoch unverkennbar. Als geschichtlich gleichberechtigte Grössen neben einem Cornelius und Schinkel kann man sie nicht gelten lassen.

So sehen wir denn, wie an den entscheidenden Hauptpunkten der letzten 400 Jahre der Musik und bildenden Kunst die Vermittlung der Poesie gefehlt hat. Sie blieben innerlich getrennt, und ob auch in neuester Zeit Versuche genug angestellt werden, dies Verhältniss zu ändern: wir spüren die Trennung noch heute. Der Gang der Künste ist oft so launisch und räthselvoll gewesen, dass es Niemand wird wagen wollen, vorher zu bestimmen, wie er in der Zukunft sein wird. Vielleicht erhebt sich in Fortwirkung ihrer durch Jahrhunderte bewährten Kraft die Tonkunst noch einmal zu neuen Grossthaten; vielleicht neigen sich alle deutschen Künste dem Abschluss eines Entwicklungsganges zu. Ob sie dann bei ihrem neuen Aufsteigen jenen harmonischen Verein zeigen werden, in welchem eine jede Kunst zwar frei nach ihrer Weise wirkt, aber alle doch auf der gleichen Grundstimmung einer nationalen Poesie ruhen, jenen harmonischen Verein, welcher allein die ganze und volle Wirkung der Künste auf das Leben verbürgt, kann man nicht sagen. Aber man darf es hoffen. Denn eine Bedingung für diesen Zustand ist schon jetzt erfüllt. Nicht zwar bereits in würdiger poetischer Verklärung, aber doch in thatsächlicher Wirklichkeit erleben wir ein geschlosseneres Zusammenwirken der dem deutschen Volke innewohnenden Lebenskräfte und ein klareres bewussteres Streben nach gemeinsamen Zielen. Unter der Führung unseres Kaisers ist eine neue Form für die deutsche Nation geschaffen worden, eine sicher umfriedete Stätte, an welcher sie im inneren Wettkampf ihre Kräfte bilden kann. Noch wogen und wallen diese Kräfte unruhig gegen- und durcheinander. Wird aber erst das Leben der Nation in sich zur Ruhe und Harmonie gelangt sein, dann dürfen wir erwarten, es werde die Knospe bilden für eine gleich harmonische Entwicklung der Künste. Unter der Regierung Kaisers Wilhelm, des Wiederbegründers des deutschen Reiches, ist an unserer Akademie die Verbindung der bildenden Künste und der Musik vollzogen zum Zwecke eines einheitlichen Zusammenwirkens durch Beispiel und Lehre. Das darf uns in dieser Stunde der Feier für jenen erhofften Zustand ein Symbol sein.

Mattheson's Beschreibung der Orgelwerke seiner Zeit.

(Fortsetzung.)

94.

Die Orgel zu St. Nicolai in Stralsund,

hat 43 Stimmen.

Werk.

1. Gross-Principal 16
2. Klein-Principal 8
3. Octava 4
4. Superoctava 2
5. Mixtura 5fach
6. Sesquialtera 2fach
7. Flute douce 4
8. Spiel-Flöte oder Gemshorn 8
9. Quintadena 16
10. Trommete 16

Brust.

1. Principal 4
2. Superoctava 2
3. Gross-Gedact 8
4. Quinta 3
5. Tertia $1\frac{3}{5}$
6. Cimbel 1fach
7. Quintadena 8
8. Klein-Gedact 4
9. Waldflöte 2
10. Vox humana vom $\overline{c}$ bis $\overline{\overline{\overline{c}}}$.
11. Trommete vom $\overline{c}$ bis $\overline{\overline{\overline{c}}}$.

Rück-Positiv.

1. Principal 8
2. Gedact 8
3. Quintadena 8
4. Octava 4
5. Nasat 3
6. Superoctava 2
7. Feld-Pfeife 4
8. Sifflet 1
9. Mixtura 5fach
10. Sesquialtera 2fach
11. Trommete 8
12. Schallmei 4

Pedal.

1. Principal 8
2. Subbass 16
3. Gedact 8
4. Octava 4
5. Cimbel 2fach
6. Posaune 16
7. Trommete 8
8. Schallmei 4
9. Cornet 2
10. Fagotto von Holz 16

Der Ventile sind 4, der Bälge 6, dabei ein Vogel-Gesang, ein Tremulant und 3 Cimbel-Sterne. Alle 3 Manual-Claviere lassen sich vermittelst der Coppelung zugleich gebrauchen.

Das Beste bei dieser Orgel ist der Organist, nämlich: der in Theoria Musices wohl erfahrne *Christopher Raupach*, ein Mann, der neben vielen guten Qualitäten auch diese besitzet, dass er einen Italienischen Brief schreibet, gleich einem gebohrnen Toskanier.

95.

Die St. Johannis-Kloster-Orgel in Stralsund,

hat 20 Stimmen.

Werk.

1. Principal 8
2. Octava 4
3. Superoctava 2
4. Mixtura 4 und 6fach
5. Nasat 3
6. Gedact 8
7. Dulcian 16
8. Trommete 8

Rück-Positiv.

1. Principal 4
2. Quintadena 8
3. Gedact 4
4. Sifflet 1
5. Sesquialtera 2fach
6. Mixtura 5fach
7. Schallmei 4
8. Geigen / Jungfer } Regal 4

Pedal.

1. Gedact 8
2. Dulcian 16
3. Trommete 4
4. Cornet 2

Ein Cimbel-Stern, ein Tremulant und drei Bälge, welche diesem kleinen, doch schönen Werke genugsamen Wind geben

96.

Die Orgel in der Marien-Kirche zu Thoren,

hat 33 Stimmen.

Werk.

1. Principal 8
2. Bordun 16
3. Quintadena 8
4. Octava 4
5. Superoctava 2
6. Quer-Pfeiffe —
7. Quinta —
8. Mixtura —
9. Cimbel —
10. Trommete 8
11. Krumhorn 8

Rück-Positiv.

1. Principal 8
2. Octava 4
3. Flöte 8
4. Block-Flöte —
5. Superoctava 2
6. Gemshorn 2
7. Salcional 8
8. Wald-Flöte 4
9. Sifflet 2
10. Mixtura —
11. Cimbel —
12. Quinta 3
13. Trommete 8

Pedal.

1. Gedact 8
2. Untersatz 16
3. Quintadena 4
4. Wald-Flöte 4
5. Feld-Pfeiffe —
6. Cimbel —
7. Posaune 16
8. Dulcian 8
9. Cornet 2

Hiebei ist ein Tremulant und Pauken, auch Coppel mit dem Oberwerk und Pedal, item mit dem Rück-Positiv und Pedal.

97.

Die Orgel auf der Neu-Stadt zu Thoren,

hat 23 Stimmen.

Werk.

1. Principal 8
2. Bordun (halb von Holz, halb von Metall) 16
3. Spiel-Flöte 8
4. Salcional 8
5. Octava 4
6. Quinta 3
7. Superoctava 2
8. Sedecima 1
9. Quintadena 8
10. Mixtura 6fach

Rück-Positiv.

1. Principal 4
2. Flöte 8
3. Octava 2
4. Quinta 3
5. Salcional 8
6. Mixtura 3fach
7. Trommete 8

Pedal.

1. Subbass von Holz 16
2. Octava von Holz 8
3. Superoctava 4
4. Mixtura 6fach
5. Posaune 16
6. Cornet 2

98.

Die Orgel zu Tilse (im Brandenburgisch-Preussen),

hat 35 Stimmen.

Oberwerk.

1. Principal 8
2. Bordun 16
3. Spiel-Flöte 8
4. Gedact 8
5. Octava 4
6. Block-Flöte 4
7. Gedact 4
8. Superoctava 2
9. Quinta 3
10. Sexta, aus 2
11. Mixtura —
12. Trommete 8

Rück-Positiv.

1. Principal 8
2. Gedact 8
3. Quintadena 8
4. Spiel-Flöte 4
5. Kleine Flöte 4
6. Octava 2
7. Rausch-Quinta 3
8. Sexta, ex 2
9. Mixtura —
10. Quer-Pfeiffe 4
11. Dulcian 16
12. Regal 8

Pedal.

1. Untersatz 16
2. Octava 8
3. Quintadena 8
4. Octava 4
5. Superoctava 2
6. Bauer-Pfeiffe 1
7. Mixtura —
8. Posaune 16
9. Trommete 8
10. Regal 4
11. Cornet 2

Dabei ein Tremulant, Cimbel und Pauken; das Werk hat acht Bälge.

Der itzige Organist heisset *Elias Wagner*, ein Sachse, mihi per literas inter amicos.

99.

Die Orgel im Dom zu Upsal,

hat 50 Stimmen.

Werk.

1. Principal 16
2. Bordun 16
3. Octava 8
4. Octava 4
5. Gedact 8
6. Superoctava 1
7. Rohr-Flöte 4
8. Salcional 8
9. Quinta 6
10. Nasat 3
11. Mixtura 6fach
12. Scharff 3fach
13. Trommete 16
14. Trommete 8

Rück-Positiv.

1. Principal 8
2. Quintadena 16
3. Quintadena 8
4. Spitzflöte 8
5. Octava 4
6. Quinta 3
7. Octava 2
8. Decima 4
9. Mixtura 4fach
10. Cimbel 2fach
11. Trommete 8

Brust.

1. Gedact 8
2. Octava 4
3. Gedact 4
4. Octava 2
5. Gemshorn 2
6. Wald-Flöte 1
7. Sesquialtera 2fach
8. Scharff 3fach
9. Dulcian 8
10. Schallmei 4

Pedal.

1. Principal 32
2. Principal 16
3. Octava 8
4. Octava 4
5. Octava 2
6. Untersatz 16
7. Quinta 6
8. Rausch-Pfeiffe 2fach
9. Mixtura 4fach
10. Gedact 8
11. Posaune 32
12. Posaune 16
13. Trommete 8
14. Schallmei 4
15. Cornet 2

Hierzu sind zwölf Bälge; der Organiste heisset *Sellinger*.

100. *(Ms.)*

Die Orgel in der St. Marcus-Kirche zu Venedig,

hat 9 Stimmen.

1. Sub-Principal-Bass des grosse *F* in's Gesicht (es geht nicht tiefer) 24 } Zinn
2. Principal 16 } Zinn
3. Octava 8 Metall
4. Decima nona (ist eine Quinta 3 Fuss) 4
5. Quintadecima (ist eine Superoctav) 3
6. Vicesima seconda (ist eine Octava bis composita) 2
7. Vicesima sexta (ein Quintgen) $1^1/_2$
8. Vicesima nona (Octava ter composita) 1
9. Flauto 8

Das ist Alles und kein ander Clavier vorhanden, sondern das Pedal ist am Manual angehangen, wie durch ganz Italien gebräuchlich ist.

(Folgt Schluss des Ganzen.)



Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Violine und Clavier und für Violoncell und Clavier.

Jean Becker. Polonaise für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Pr. 2 M. Cassel und Leipzig, C. Luckhardt.

Von dem Meiser im Quartettspiel haben wir eine Polonaise vor uns, die wir gut geschulten Geigern gern empfehlen. Sie ist in der älteren Weise solide geschrieben, macht, ohne besonders originell zu sein, einen freundlichen Eindruck und giebt sich leicht und ungezwungen, was den oft unerträglichen Quälereien moderner Componisten gegenüber hervorgehoben zu werden verdient.

Arthur Seidel. Ballade für Violoncell mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. M. 1,75.

Man sieht, Herr Seidel war bemüht, etwas Gutes zu liefern und dass er nichts Schlechtes geliefert hat, dafür wollen wir ihm gern dankbar sein. Das Stück hält sich so in der Mitte und lässt sich ohne Unbequemlichkeit herausbringen. Ob es correct war, dasselbe Ballade zu nennen, wollen wir dahin gestellt sein lassen.

Hugo Wehrle. Legende für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. M. 1,75.

Statt »Seidel« und »Ballade« lese man »Wehrle« und »Legende«, dann passt das vorstehend Bemerkte auch hierher.

Wilhelm Kienzl. Drei Phantasiestücke für Clavier und Violine. Op. 7. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Preis M. 2,75.

Die Stücke, die unpraktischerweise alle drei in derselben Tonart (E-dur) stehen, sind ihrem musikalischen Werthe nach gleich unbedeutend. Wie kann man nur so Geschmackloses hinschreiben wie z. B. die vorletzten acht Takte auf Seite 4, wie so unkünstlerisch moduliren als in Nr. 2? Wir bedauern, dass wir nicht in der Lage sind, den Verfasser zu Fortsetzung des Geschäfts aufzumuntern.

David Popper. Mazurka (Nr. 2, D-moll) für Violoncell und Clavier. Op. 12. Pr. M. 2,50. Wien, J. Gutmann.

Der vorzügliche Violoncellvirtuose legt hier seinen Collegen oder Denjenigen, welche fast so gut spielen als er selbst, eine effectvolle Pièce vor. Stellenweis scheint sein Instrument über die Grenze der Mazurka hinausgehen zu wollen, dann sucht aber das Clavier dieselbe festzuhalten. Ohne bezüglich der Erfindung sehr hervorzustechen wird das Stück doch, schön gespielt, von Wirkung sein. Dass es seine Abnehmer findet, steht nicht zu bezweifeln. *Frdk.*

Partitur und Arrangement für Pianoforte zu vier Händen.

Niels W. Gade. Novelletten. Vier Orchesterstücke für Streichinstrumente. Op. 53. Partitur Pr. 4 M.

—— **Novelletten.** Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen. Pr. M. 4,75.

Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Als der Däne Gade mit seiner ersten Symphonie in C) hervortrat, war der Jubel gross. Mit Recht, denn er schlug einen eigenartigen, durch sein nordisches Colorit fesselnden Ton an. Dieser ist auch noch in seiner Comala vorherrschend. In seinen späteren Werken jedoch überwiegt der Einfluss deutscher Meister, von denen Mendelssohn zu nennen ist, und die frühere Ursprünglichkeit tritt nur noch sporadisch hervor. Doch gleichviel, Gade hat sich immer als so tüchtigen Meister und liebenswürdigen Componisten gezeigt, dass wir ihm unsere Anerkennung niemals versagen konnten. Auch die vorliegenden Novelletten, jede aus einem und zwar kurz gefassten Satze bestehend, enthalten eine Menge feiner liebenswürdiger Züge, auf der andern Seite aber auch Verschiedenes, das uns verblasst erscheint. Ein reizendes Stück ist übrigens das Scherzo, jedenfalls die gelungenste der vier Nummern. Streichorchestern sei es angelegentlich empfohlen. Lasse man aber auch die anderen Stücke nicht unberücksichtigt, denn wenn sie auch nicht gleich anregend wirken, sie sind doch immer von Gade und der schreibt nichts Schlechtes. Sie sind alle nicht schwer auszuführen.

Ein gutes Arrangement der Novelletten für Clavier zu vier Händen liegt uns ebenfalls vor. Sei es gleicherweise der Beachtung empfohlen. *Dk.*

Für Clavier.

Carl Reinecke. Cadenzen zu classischen Pianoforte-Concerten.

Cadenz zum ersten Satze des Concertes Nr. 4 (B-dur) von Mozart. Op. 87. Nr. 18. Pr. M. 1.

Cadenz zum letzten Satze des Concertes Nr. 4 (B-dur) von Mozart. Op. 87. Nr. 19. Pr. M. 0,75.

Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Es wird nur der einfachen Anzeige bedürfen, um zu veranlassen, dass alle Diejenigen, welche das betreffende Mozart'sche Concert spielen, sich auch diese Cadenzen zu eigen machen. Sie sind im Geiste der Composition gehalten und nicht allzu schwer. Wären sie ein wenig kürzer ausgefallen, es würde nicht geschadet haben. Doch überschreiten sie das übliche Längenmaass der Cadenz nicht. *Dk.*

Für Streichquartett.

Ernst Naumann. Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell. Op. 9. Pr. M. 7,50.

Nikolai von Wilm. Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell (Nr. 1, C-moll). Op. 4. Pr. M. 6,75.

G. Rauchenecker. Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell. Pr. M. 6.

Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Von diesen Werken liegt uns nur die Stimmenausgabe vor. Bis dahin, dass wir Gelegenheit haben, sie zu hören, müssen wir es bei der blossen Anzeige derselben bewenden lassen. In Nr. 42 des vorigen Jahrgangs dieser Zeitung ist übrigens das Naumann'sche Quartett in seinem Arrangement für Clavier zu vier Händen bereits angezeigt und empfohlen. *Frdk.*

Musikbrief aus Halle

über die Thätigkeit der gemischten Gesangvereine im Wintersemester 1877/78.

Der Schluss des Wintersemesters, der in unserer Universitätsstadt auch für die Concerte den Anfang der Ferien bezeichnet, mahnt auch daran, Ihnen über unser Musikleben einige Notizen zukommen zu lassen. Dieselben machen auf Vollständigkeit keinen Anspruch. Es ist uns in den vergangenen Monaten des Guten und Gutgemeinten so viel geboten, dass wohl nur der, dem keine anderen Berufsgeschäfte obliegen, als Concerte zu besuchen, in der Lage gewesen ist, nichts vorübergehen zu lassen. So steht mir kein Urtheil zu über die Symphonieconcerte unserer Stadtkapelle, von denen mir eben noch das Programm des 25. in die Hände fällt, desgleichen über die vier Abonnementconcerte des Musikdirector Voretzsch, die ich leider sämmtlich nicht besuchen konnte. Da sich die Concerte verschiedener Privatgesellschaften der öffentlichen Beurtheilung entziehen, so muss ich mich auf unsere gemischten Gesang-

vereine beschränken, in denen die musikalischen Bestrebungen Halle's am besten zum Ausdruck kommen. — Wie Sie wissen, bestehen drei grössere gemischte Chöre neben einander, die Singakademie, einst von Robert Franz, jetzt von Voretzsch geleitet, der Hassler'sche Verein und der Reubke'sche, erst jüngst von den eifrigsten Anhängern von Franz ins Dasein gerufen, da man in der Singakademie seine Rechnung nicht mehr zu finden glaubte. Es dürfte gewagt erscheinen, über letzteren Verein, der sich die Aufgabe gestellt zu haben scheint, Jahr für Jahr Bach und Händel nach Franz'schen Bearbeitungen aufzuführen, um so doch wenigstens hier in Halle das nachzuholen, was anderswo immer mehr versäumt wird, ein Urtheil zu fällen. Aber mehr als ein völlig objectives Referat werde ich Ihnen nicht bringen. Denn es müsste mir die Polemik, welche von gewisser Seite in Franz' Interesse betrieben wird, noch nicht widerlich genug sein, wenn ich die Absicht hätte, über offenkundige Thatsachen zu reflectiren. — Zunächst kann ich Ihnen mittheilen, dass dieser unser jüngster Gesangverein, was die Zahl seiner Mitglieder anlangt, gut im Stande ist. Es ist rührend zu sehen, wie selbst Damen, die sich schon längere Zeit von öffentlicher Thätigkeit zurückgezogen haben, mit jugendlichem Feuer der Begeisterung für die gute Sache eingetreten und dem jungen Reubke in der That Stütze und Stab geworden sind. Dass Voretzsch's Verein bei solchem Eifer der gegnerischen Partei, der — wie berichtet wird — leider auch in dem Vorstande der Singakademie (!) gezündet hat, keinen leichten Stand hat, ist selbstverständlich. Um so mehr verdient die Unverdrossenheit seines Strebens unter diesen Umständen volle Anerkennung. Was die Leistungen und Erfolge des Reubke'schen Vereins anlangt, so werden die Halleschen Blätter — und besonders der wackere Recensent im »Saalboten« — nicht müde, uns zu überreden, beides sei ausserordentlich: das taktvolle (d. h. nicht in musikalischer Beziehung) Benehmen des Dirigenten, die Aufmerksamkeit der Mitglieder — alles das wird als etwas noch nie Dagewesenes mit einer selbst dem völlig Unbetheiligten auffallenden Plerophorie beschrieben. Hoffentlich wird der Verein, wenn der Besuch seiner Concerte einmal besser werden sollte, als es bisher der Fall ist, dem Publikum solche Expectorationen ersparen. Es muss doch die Sache selbst wirken. Man darf dem Verein in der That etwas von der künstlerischen Noblesse des Dirigenten des Hassler'schen Vereins wünschen, der, wie mir aus zuverlässiger Quelle berichtet ist, sich jede Recension, soweit möglich, verbittet, ohne doch in die Lage zu kommen, über den Besuch seiner Concerte zu klagen. — Ueber den Eindruck, den die Franz'schen Bach- und Händel-Aufführungen hervorgebracht haben, theile ich Ihnen einfach die vox populi mit. Von Leuten, die sich für sehr musikalisch gebildet halten, hörte ich mit einer Begeisterung, die mit Wort und Gedanken ringt, über die Franz'schen Bearbeitungen sprechen; das weniger erleuchtete Publikum findet sie zu gelehrt, zu unverständlich, grollt über die Unverschämtheit der Instrumente und schüttelt den Kopf über die Zeit, die solche Werke hervorgebracht habe. Zur Aufführung kamen von Bach die Cantaten »Wer da glaubt und getauft wird« und »O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe«, von Händel das Jubilate.

Mannigfaltiger waren die Programme der Singakademie, die uns indess in diesem Semester weniger Neuigkeiten boten als früher. Ausser dem herkömmlichen Concerte zum Todtenfeste, für welches man Schumann's Requiem gewählt hatte, fand am 21. Januar ein Mendelssohn-Concert statt — vielleicht durch eine Aufführung des Hassler'schen Vereins veranlasst? — Ouvertüre »Meeresstille und glückliche Fahrt«; Herbstlied und Jagdlied für gemischten Chor: A-Symphonie und »Die erste Walpurgisnacht«. Die Soli sangen Vereinsmitglieder. Das dritte Concert bot Händel's »Samson«. Zu Solisten waren bestimmt ausser Fr. Voretzsch und einem Mitgliede des Vereins Herr Pielke aus Leipzig und Froehlich aus Zeitz; ersterer liess sich vertreten.

Die Programme des Hassler'schen Vereins trugen in diesem Winter ein verhältnissmässig modernes Gepräge. Indess hat die Besorgniss keinen Grund, dass Hassler unsere alten Classiker den Franz'schen Bearbeitungen überlassen werde. Es verlautet, dass für nächstes Semester »Jephta« von Händel in Aussicht genommen sei. Das erste Concert fand am 5. Novbr. zur Erinnerung an Mendelssohn's Todestag statt. Das zu reichhaltige Programm bot nur Compositionen des entschlafenen Meisters: Reformationssymphonie; Psalm 115 für Soli, Chor und Orchester; Arie für Tenor »Dann werden die Gerechten« aus Elias; »Vergangen ist der lichte Tag«, Mendelssohn's letzte Composition nach dem Stern'schen Arrangement für gemischten Chor. Zweiter Theil: Concert für Pianoforte mit Orchester Op. 40; zwei Quartette für Solostimmen; Ouvertüre, Romanze, Duett, Terzett und Chor aus der »Heimkehr aus der Fremde«. — Zweites Concert: Stoer's Musik zu Schiller's Glocke — das Werk schien auf die Zuhörer einen bedeutenden Eindruck zu machen; mir ist das Zwitterhafte des Melodrams kaum je stärker entgegen getreten als hier. Der Eindruck, den das folgende »Brautlied« für Sopran- und Tenorsolo und kleinen Chor mit Begleitung von zwei Hörnern und Harfe (musste durch Clavier ersetzt werden) machte, stand leider in umgekehrtem Verhältniss zu dem zauberisch schönen Werke. Den Schluss bildete Beethoven's Musik zu den »Ruinen von Athen«. Die Soli wurden in beiden Concerten von Vereinsmitgliedern gesungen; die Clavierpartie hatte ebenfalls beide Male Fräul. Clara Hoffmann übernommen und vortrefflich durchgeführt. — Drittes Concert, in der Kirche: Zion von Gade; B-Concert für Orgel und Orchester von Händel; Lobgesang von Mendelssohn. Die Sopranpartien hatten dieses Mal, ich weiss nicht weshalb, fremde Sängerinnen übernommen: Frl. Brier und M. Schulze aus Leipzig, die Tenor- und Baritonpartie Vereinsmitglieder, die Orgelpartie Herr Fr. Preitz aus Leipzig. Ganz neu war mir das Gade'sche Werk: dasselbe ehrt seinen Schöpfer. Das Orchester ist mit Virtuosität gehandhabt, nicht so glücklich die Stimmen. Das bedeutendste bieten entschieden die beiden letzten Abschnitte. Ergreifend hebt sich in ersterem der düstere prophetische Eingang ab gegen den höchst lieblichen Schluss der vorangehenden Nummer; mit brennenden Farben wird dann der Einbruch der göttlichen Strafe gemalt, und das ganze Leid der fern von der heiligen Heimath unter der rohen Gewalt der Feinde leidenden Israeliten strömt der Schlusssatz in mächtiger Steigerung aus. Die Verheissung des neuen Jerusalems, eingeleitet durch ein inniges Baritonsolo und den reizenden Frauenchor »Bethlehem Ephrata« hat mich durch viele feinsinnige Züge (besonders der ekstatische Satz im Tenor auf »Deine Sonne geht nicht mehr unter« etc.) ganz entzückt. — Was sagen Sie aber dazu, dass man hier in Halle gewagt hat, eines der unverantwortlich vernachlässigten 12 Orgel-Concerte von Händel einfach nach ihrer Partitur aufzuführen? Glauben Sie, dass man das ungerächt lassen werde*?

* Von einem anderen Instrumentalwerke Händel's, welches für Aufführungen ebenso wirksam ist und unserem Orchester in seiner gegenwärtigen Zusammensetzung vielleicht noch bequemer sein möchte, nämlich den Zwölf grossen Concerten (Band 30 der Händelausgabe) sind die vollständigen Orchesterstimmen im Stich und Druck bereits fertig und erscheinen demnächst im Verlage von J. Rieter-Biedermann. Unseren Orchesterdirigenten wird dieses sicherlich eine willkommene Nachricht sein, denn das Haupthinderniss einer Benutzung dieser Werke liegt eben darin, dass die Hülfsmittel für Aufführungen uberall fehlen und von den Dirigenten der einzelnen Vereine nur ausnahmsweise einmal hergestellt werden können. Chr.



ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 1. Mai 1878. **Nr. 18.** XIII. Jahrgang.

Systematisch-wissenschaftliche Harmonielehren.

(Vergl. Nr. 14—16.)

2. System der Harmonielehre von Carl G. P. Grädener. Hamburg 1877, Verlag von Karl Grädener. 300 Seiten gr. 8.

Verglichen mit der Auseinandersetzung, welche die »Harmonik« Mayrberger's erforderte, um den Lesern und wenn möglich auch dem Verfasser begreiflich zu machen, dass sein Buch nicht ist, was er zu liefern vermeinte, ein systematisch-wissenschaftliches Werk — verglichen hiermit haben wir bei der Harmonielehre von Grädener leichte Arbeit. Denn sie kündigt sich schon auf dem Titel als ein »System« an d. h. als ein Werk, dessen Hauptaufgabe es ist, den Gegenstand in eine wissenschaftliche Fassung zu bringen. Und der Autor sagt in seinem »Statt Vorworts« zu weiterer Erläuterung: »Die folgende Schrift ist ihren mancherlei Voraussetzungen und ihrer ganzen Darstellungsweise nach keineswegs angethan, ein Lehrbuch zum Selbststudium für Anfänger sein zu wollen; wie denn überhaupt kaum eines im Stande sein dürfte, den mündlichen Unterricht ganz zu ersetzen, der, soll er erfolgreich sein, ein individueller und auf die Lernfähigkeit des Einzelnen Rücksicht nehmender sein muss. Darf also auf der einen Seite sie diesen Anspruch nicht erheben, so ist sie so anmaassend einen andern für sich geltend zu machen, den nämlich: ein eigenes vollständiges und auf selbständiger Forschung beruhendes wissenschaftliches System der Harmonielehre darzulegen theils für Lehrende theils für solche bereits vorgeschrittene Kunstjünger und Kunstliebhaber, denen es darum zu thun ist, in der gleich der Kunst nie stillstehenden, vielmehr von Tag zu Tag fortschreitenden *Kunsttheorie* selbstdenkend mit andern Denkern fortzuschreiten.« (S. 4.) Eine Anmaassung ist es nicht (wie der Herr Verfasser in einer sonderbar ausgedrückten Bescheidenheit meint), wenn hier ein selbständiges und vollständiges wissenschaftliches System vorgelegt sein soll, sondern vielmehr eine Pflicht, denn wer den Titel »System der Harmonielehre« wählt, der m u s s so etwas leisten, wenigstens muss er den ernstlichen Versuch machen.

Das »eigene« System des Autors, könnte man sagen, besteht nun zunächst darin, dass er das System oder Schema Anderer sich angeeignet hat. Schon sein Motto deutet auf dieses conservative Verfahren, denn er lässt W. Arnold dort sagen: »Manches ist freilich nicht neu, vielmehr alt und längst bekannt. Nicht immer ist es indessen ein Verdienst, Neues aufzubringen, unter Umständen kann es verdienstlicher sein, das Alte, welches sich geraume Zeit als haltbar erwies, nur neu zu begründen.« Wer wollte dem nicht beistimmen. Auf die musikalische Theorie bezogen, würde dieser Ausspruch noch eine viel weitere Anwendung finden können, als hier geschehen ist. Und was dann die Sache selbst anlangt, so »musste ich« — sagt der Verfasser — »zu dem zum Theil von Bernhard Klein, zum Theil von dessen Schüler S. W. Dehn entworfenen, jedenfalls von Letzterem uns überlieferten Accord-System vor so vielen andern mich hingezogen fühlen und habe es in den nackten Grundzügen mehr oder minder zu meinem eigenen gemacht.« (S. 3.) Dadurch ist es ihm allerdings, wie sich nicht leugnen lässt, zu eigen geworden; ob aber ein solches Verfahren berechtigt, das auf die besagten nackten Grundzüge erbaute System nun sein eigenes und sein selbständiges zu nennen, ist freilich eine andere Frage, die wir uns nicht zu bejahen getrauen. Es wäre wohl vielmehr ein abhängiges zu nennen. Hierdurch soll der sachliche Werth desselben keineswegs berührt werden, wir wollten nur bemerklich machen, dass der Verfasser mit seinem »anmaassend« etwas über's Ziel geschossen hat und zwar ganz unnöthig.

Ueber Dehn's erwähnte »Theoretisch-praktische Harmonielehre« bemerkt er, dass er der ersten Ausgabe von 1840 den Vorzug gebe. Dies steht im Widerspruch mit dem, was Dehn selber glaubte, der an seinem ersten Entwurfe beständig änderte und besserte; Referent hat sein Handexemplar mit den vielen umgearbeiteten Zusätzen oft gesehen und den Gegenstand mit Dehn so wiederholt durchgesprochen, dass er sich getrauen darf zu wissen, nach welchen Grundsätzen dieser sein Lehrbuch zu verbessern bemüht war.

Ist nun die Behandlung der Accorde wesentlich entlehnt, so bezeichnet der Autor dagegen das Voraufgehende in besonderem Maasse als sein Eigenthum. Diese Harmonielehre besteht nämlich aus zwei Theilen, aus »Intervallenlehre« und aus »Accordlehre«. Die Intervallenlehre beschäftigt den Verfasser von Seite 18 bis 116, die Accordlehre von S. 117 bis 276, so dass beide also annähernd den gleichen Raum einnehmen und das Buch durch die zwei Theile wirklich in zwei Hälften zerlegt ist. Von der ersten Hälfte, der sogenannten Intervallenlehre, behauptet er nun: »Die in vorliegendem Werke allerdings nicht ganz leichte *Intervallen-Lehre*, in ihrer der vorschwebenden Idee — sie sei Kernpunkt alles Harmonischen und Grundlage der gesammten aus ihr gefolgerten Accord-Lehre — entsprechenden Ausdehnung, glaube ich unangefochten als mein alleiniges Eigenthum beanspruchen zu dürfen.« Wir glauben dies ebenfalls. Zur weiteren Erhellung sei auch noch die Anmerkung mitgetheilt, welche der Verfasser den

obigen Worten beigefügt hat. Sie besteht nur aus zwei Sätzen, nämlich den folgenden: »Wenn Otto Thiersch [lies: Tiersch] in seinem (1874 bei Oppenheim, Berlin erschienenen) »Elementarbuch der musikalischen Harmonie- und Modulationslehre« (S. 43) sagt: »Die Intervallenlehre bildet in allen bis jetzt erschienenen theoretischen Schriften die Grundlage der gesammten Harmonie- und Modulationslehre«: so möchte ich bitten, mir ein Lehrbuch der Vergangenheit oder Gegenwart zu nennen, in welchem jene Lehre sich auf mehr als ein paar blosse Nomenclatur enthaltende Seiten ausdehnte, das Gottfried Weber'sche etwa ausgenommen, das es jedoch — bis auf die im Verlaufe der Lehre abgehandelten Stimmschritte (Parallelen u. s. w.) — zu einer eigentlich praktischen Anwendung (so: Auflösung der dissonirenden Intervalle als solcher) nicht kommen lässt. Es könnte sich also obige Bemerkung nur — vorahnend gleichsam — auf mein vorliegendes »System« beziehen, welches auf eben diese Intervallenlehre aus im Text (s. § 4) angeführten Gründen ein eben so grosses Gewicht legt, als die bisherigen Lehrbücher, an ihrer Spitze das des oben genannten Schriftstellers (der dies sogar als »einen« nicht zu unterschätzenden »Vorzug« seines Werkes ansieht, ja der Intervallenlehre überhaupt, statt »der schlecht behandelten« — den Vorwurf der Harmonielehre als ungemein schwieriger in die Schuhe schiebt) es zum Theil mit bewusster Absicht nicht thun.« (S. 3.) Diese Sätze haben wir auch deshalb hergesetzt, weil sie für die Darstellungsweise des Herrn Verfassers charakteristisch sind. Wer den Cardinalpunkt seines Werkes nicht auf eine bessere Weise klarzulegen weiss, für den ist allerdings wenig Hoffnung, in seinem alleinigen Eigenthum genügend gewürdigt zu werden. Nicht alles ist so verdunkelt und verschachtelt, wie das Angeführte, aber manches ist noch schlimmer.

(Schluss folgt.)

Mattheson's Beschreibung der Orgelwerke seiner Zeit.

(Schluss.

101. *Ms.*

Die neue Orgel zu Welau in Schlesien,

hat 19 Stimmen.

Werk.

1. Principal 8
2. Quintadena 8
3. Salicet 8
4. Vox humana 8
5. Octava 4
6. Quinta 3
7. Superoctava 2
8. Zincke doppelt 2
9. Mixtura ooo

Brust.

1. Principal 4
2. Flauto 8
3. Flauto * 4
4. Gemshorn 3
5. Wald-Flöte 2

Pedal.

1. Subbass 16
2. Octave 8
3. Quintadena 16
4. Superoctava 4
5. Posaune 16

Coppel zum Pedal und Manual.

A. H. Casparini hat sie gemacht.

102.

Die Orgel im Stift Würtzen,

hat 33 Stimmen.

Oberwerk.

1. Principal 8
2. Quintadena 16
3. Octava 4
4. Spitzflote 2
5. Rausch-Pfeiffe 3
6. Mixtura 6fach
7. Gemshorn 8
8. Hohlflöte 8
9. Krumhorn 2

Rück-Positiv.

1. Principal 8
2. Octava 4
3. Superoctava 2
4. Quinta 41
5. Tertian 2
6. Mixtura 4fach
7. Gedact 8
8. Block-Flöte 4
9. Wald-Flöte 2
10. Dulcian 16

Brust.

1. Principal 16
2. Gedact 8
3. Quintadena 4
4. Cimbel 3fach
5. Jungfern-Regal 8

Pedal.

1. Principal 16
2. Octava 8
3. Wald-Flöte 8
4. Nachthorn 4
5. Mixtura 6fach
6. Posaune 16
7. Trommete 8
8. Schallmei 4

Der Bälge sind sechs.

103. *(Ms.)*

Die seit dem Brande 1706 neuerbaute Orgel zu Zeulenroda (im Voigtlande),

hat 30 Stimmen.

Ober-Manual.

1. Principal 8
2. Quintadena 16
3. Gedact 8
4. Nasat 8
5. Octava 4
6. Octava 2
7. Quinta 3
8. Mixtura 4fach
9. Sesquialtera c $\bar{g}$
10. Trommete 8
11. Sedecima 1
12. Viola di Gamba 8

Unter-Manual.

1. Hautbois 8
2. Principal 4
3. Gedact 8
4. Octava 2
5. Quinta 3
6. Flute douce 4
7. Gemshorn 2
8. Tertian 2
9. Cimbel 3fach
10. Mixtura 2fach

Pedal.

1. Principal 16
2. Posaune 16
3. Trommete 8
4. Octava 8
5. Octava 4
6. Mixtura 4fach
7. Cornet 2
8. Wald-Flöte 4

Die Stadt gehört dem Grafen von Reuss zu Ober-Grätz, ist eine Meile von Schleitz gelegen.

104. *(Ms.)*

Die Orgel zu St. Catharinen in Zwickau,

hat 30 Stimmen.

Ober-Manual.

1. Principal von Zinn 8
2. Quintadena v. Metall 8
3. Gedact v. - 8
4. Bordun v. Holz 16
5. Spiel-Flöte v. Metall 4
6. Octava v. - 4
7. Quinta v. - 3
8. Superoctava v. - 2
9. Sesquialtera v. - 2fach
10. Dulcian v. - 16
11. Trombetta v. - 8
12. Mixtura unten 6-, oben 9fach

Unter-Manual.

1. Principal v. Zinn 4
2. Gedact v. Holz 8
3. Gedact v. Metall 4
4. Nasat v. - 4
5. Quinta v. - $1^1/_2$
6. Octava v. - 2
7. Sedecima v. Metall 1
8. Cimbel v. - 3fach
9. Trichter-Regal v. - 8
10. Regal v. Messing 16

Pedal.

1. Subbass v. Holz 16
2. Octava v. - 8
3. Posaune v. Metall 16
4. Trombetta v. - 8
5. Schallmei v. - 4
6. Cornet v. - 2
7. Schweitzer-Bass v. Metall 4
8. Mixtura v. - 4fach

Neben-Register.

1. Zwei Cimbelsterne.
2. Der Tremulant.
3. Der Vogel-Gesang.

Das Werk hat 5 grosse Bälge mit einer Falte.

Es ist von einem Nieder-Sachsen *Severin Holbeck* verfertiget worden; der itzige Organist heisset *Nörner*. *Martin Steindorff* ist Cantor daselbst.

Nachtrag.

In Nr. 51 vom vorigen Jahre Sp. 807 sind hinter Hamburg noch folgende zwei Dispositionen einzuschalten.

57a. *(Ms.)*

Die Orgel in der fürstl. Stifts- und Kloster-Kirche zu Heinrichau in Schlesien,

hat 34 Stimmen.

Hauptwerk.

1. Principal 8
2. Grosse Flöte 8
3. Salicet 8
4. Octava 4
5. Spitzflote 4

6. Quinta 3
7. Octava 2
8. Wald-Flöte 2
9. Ripieno ooo
10. Mixtura oooo

Avicinium

Brust-Positiv

1. Hemiolia-Flöte 8
2. Flöte 4
3. Principal 2
4. Superoctava 1
5. Mixtura ooo
6. Sordun 16

Rück-Positiv.

1. Flauto maggiore 8
2. Quintadena 8
3. Principal 4
4. Flauto minore 4
5. Fugata 4
6. Quinta 3
7. Octava 2
8. Quintadecima 1 1/2

Pedal.

1. Subbass offen 16
2. Bombardo 16
3. Bordun 16
4. Posaune 8
5. Aequal 8
6. Octava 4
7. Quinta 6
8. Superoctava 2
9. Quinta 3
10. Mixtura oooo

Timpano

Der Organist heisset *Anton Franz Rheinisch.*

57b. *(Ms.)*

Die Orgel zu St. Erasmi und Pancratii in Hirschberg (Fürstenthum Jauer),

hat 40 klingende und 7 Neben-Stimmen.

Oberwerk.

1. Principal 8
2. Octava 4
3. Quinta 3
4. Superoctava 2
5. Quintina 1 1/2
6. Sedecima 1
7. Sesquialtera oo
8. Cimbel oo
9. Mixtura 3fach (2füssig)
10. Vox humana 8
11. Viola da Gamba 8
12. Salicet 8
13. Rohr-Flöte 8
14. Flauto minore 4
15. Quintadena v. Holz 16

Brust-Positiv.

1. Principal 4
2. Octava 2
3. Spiel-Flöte 1 1/2
4. Scharff oo
5. Cimbel oo
6. Salicet 4
7. Flauto 8

Rück-Positiv.

1. Principal 4
2. Spitzflöte 3
3. Octava 2
4. Mixtura (1 Fuss) ooo
5. Flauto 8
6. Flute Allemande (offen) 4
7. Quintadena 8
8. Nachthorn 4
9. Schallmei 8

Pedal.

1. Contrabass offen und von Holz 16
2. Octava offen 8
3. Subbass gedeckt 16
4. Quintadena 8
5. Posaune 16
6. Fagotto 16
7. Trommete v. Metall (ins Gesicht) 8
8. Quinta 6
9. Mixtura (aus 4 Fuss) ooooo

Neben-Register.

Cimbel-Stern.
Tamburi.
Tremulant.
Guckguck.
Vogel-Gesang.
Pedal-Koppel.
Calchant-Glöcklein.

Der Organist heisset *Leopold Anton Heen* und ist zugleich Unter-Kirchen-Vorsteher. Der Orgelbauer aber ist *Adam Horatio Casparini*, wohnhaft in Breslau.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Wagner-Katalog. Chronologisches Verzeichniss der von und über Richard Wagner erschienenen Schriften, Musikwerke etc. etc., nebst biographischen Notizen. Zusammengestellt von **Emerich Kastner.** 1878. Joh. André, Offenbach a. M. XI und 140 Seiten Lex.-8.

Ueber die Beihülfe, welche das geschriebene Wort in unserer Zeit der Musik gewährt, ist schon vielfach gesprochen. Man hat darin eine Verallgemeinerung der musikalischen Begriffe erblickt und zugleich einen Rückgang in der eigentlichen Kunst. Beides ist gewiss richtig; je mehr die Gewässer in die Breite gehen, desto flacher werden sie gewöhnlich, wenn nicht aus besonderen Quellen neue Massen hinzu kommen. Das journalistische Gerede über Musik ist mit jedem Jahrzehnt grösser geworden; es hat aber noch niemand den Muth gehabt zu behaupten, die musikalische Kunst sei ebenfalls in demselben Maasse gewachsen. Man könnte viel leichter das Gegentheil beweisen. Die Amerikaner überbieten uns noch im musikalischen Geschwätz ihrer Tageszeitungen — und wie steht es drüben mit der Kunst der Composition? Den musikalischen Aufführungen können die brühwarmen Referate, welche das Publikum zum Theil schon am nächsten Morgen mit dem Kaffee einschlürft, mitunter nützlich sein, aber für musikalische Compositionen ist diese telegraphische Art der Beurtheilung verderblich. Unsere Tonsetzer haben deshalb auch oft darüber geseufzt, und gerade der Mann, mit welchem das vorliegende Werk sich beschäftigt, ist nicht müde geworden, seinen Widerwillen gegen den modernen musikalischen Journalismus in allen Tonarten auszudrücken. Es sieht nun wie ein rechter Schabernack aus, den die befehdeten Journalisten ihm anthun, dass gerade er immer wieder genöthigt ist, die Notenschrift mit der Buchstabenschrift zu vertauschen, nicht zu poetischen, sondern zu ganz gemeinen prosaisch-polemischen Zwecken. Es ist eben die böse Zeit, die solches verschuldet hat, denn Wagner fühlt sich keineswegs wohl in dieser Schriftstellerei, das hat er oft genug betheuert, und wir glauben es ihm aufs Wort. Aber dennoch sind seine Schriften untrennbar verflochten mit seinen poetischen Werken; er selber muss es so ansehen, da er in seinen gesammelten Werken »Schriften und Dichtungen« in chronologischer Reihe bunt durch einander gestellt hat.

Von dieser merkwürdigen literarischen Thätigkeit liefert uns nun der vorliegende Katalog ein übersichtliches Bild. Er liefert aber weit mehr und wir halten es für unsere Pflicht, den Inhalt hier etwas näher anzugeben, da die erläuternden Worte auf dem Titel nicht recht genügen und insofern nicht glücklich gewählt sind. Diese nicht glückliche Wahl beziehen wir auch auf das Motto, welches der Verfasser einem alten Poeten des 17. Jahrhunderts entlehnt hat; es lautet: »Einer acht's, der Andre belacht's, was macht's?« Also wäre hiernach die ganze Sache, wie man wohl zu sagen pflegt, Wurscht. Das ist sie doch nicht. Aber welche Sache? Worauf soll das Motto sich denn eigentlich beziehen? Vernünftiger weise doch wohl auf das, was der Verfasser hier vorlegt, auf sein Werk. Nun sind wir aber überzeugt, dass Keiner da ist, der es verlachen wird, wohl aber, dass es Vielen, ja eigentlich Allen achtenswerth und willkommen sein muss, denn wir können uns nicht denken, dass irgend ein Widersacher Wagner's sich so weit verbissen haben sollte, um ein übersichtliches Nachschlagebuch, wie das vorliegende, nicht willkommen zu heissen. Wollte aber der Autor, wie wir vermuthen, mit jenem Motto nicht auf seinen Katalog, sondern auf den behandelten Gegenstand deuten, so bedauern wir das Blatt Papier, denn er zeigt dadurch, dass er seinem Stoffe nicht unabhängig gegenüber steht. Keineswegs verargen wir ihm das in der Dedication an Herrn Prof. Tappert ausgesprochene Bekenntniss, »ein warmer Anhänger des grossen Meisters« zu sein, denn solches versteht sich eigentlich von selbst. Wer anders würde bei dem jetzigen Stande dieser Angelegenheit sich wohl der Mühe unterziehen, ein solches Sammelwerk zum Druck zu bringen? Aber eben weil das alles selbstverständlich ist und von Keinem bezweifelt wird, würde Herr Kastner weise gehandelt haben, wenn er alle vorgreifenden materiellen (eigentlich aber persönlichen) Urtheile vermieden und damit jede Spur möglichst verwischt hätte, die sein Verzeichniss zu einem Parteiwerk stempelt. Das Interesse hieran ist ein gemeinsames, denn je taktvoller wir uns in der literarischen Behandlung difficiler oder streitiger Gegenstände zeigen, desto grösser ist die Aussicht, den Zwiespalt zu begleichen. Dass wir gewöhnlich tauben Ohren predigen, wissen wir freilich.

Der Inhalt des vorliegenden Katalogs erstreckt sich zunächst auf alles, was von Wagner ausgegangen ist an Schriften, Opern-

texten und Compositionen, und sodann auf die Erzeugnisse Anderer, seien sie nun Arrangements Wagner'scher Musikstücke, oder Schriftstücke, Bücher und Broschüren und Zeitungsartikel über ihn, pro et contra. Dieses alles wird hier in chronologischer Ordnung vorgelegt. In dem Vorwort (der Dedication) setzt der Verfasser auseinander, warum er stellenweise eine andere Vertheilung desselben Stoffes vorgenommen habe: diese Bemerkungen sind ein Beweis seiner Sorglichkeit, wir gehen hier aber nicht weiter darauf ein. Den Anfang macht das Geburtshaus Wagner's, der am 22. Mai 1813 in Leipzig geboren wurde. Dann folgt ein Sprung auf das Jahr 1829, wo die ersten, aber ungedruckten und zum Theil nicht mehr erhaltenen Musikstücke von ihm geschrieben sein sollen. Zu Ende von Seite 3 sind wir schon bei dem Jahre 1840 angelangt; auch dieser Katalog bestätigt die wiederholt gemachte Wahrnehmung, dass die ersten Jahrzehnte im Leben Wagner's nicht hervorstechend ergiebig waren, wenn man sie mit denen anderer hervorragender Meister vergleicht; er hat das Versäumte freilich in späteren Jahren wieder nachgeholt. Unter dem Jahre 1832 ist eine »Symphonie für Orchester« eingezeichnet, welche im darauf folgenden Jahre in Prag und im Leipziger Gewandhause zur Aufführung kam. Herr Kastner giebt dieses S. 2 an und setzt darunter folgendes bemerkenswerthe Urtheil von Heinrich Laube: »Es ist eine kecke, dreiste Energie der Gedanken, die sich in der Symphonie die Hände reichen, ein stürmischer, kühner Schritt, der von einem Ende zum andern schreitet und doch eine so jungfräuliche Naivetät in der Empfängniss der Grundmotive, dass ich grosse Hoffnungen auf das musikalische Talent des Verfassers setze.« Aber eine weitere Quelle nennt er nicht, und wer nicht zufällig aus anderen Büchern weiss, dass der junge Laube dieses Urtheil unmittelbar nach der Leipziger Aufführung in seiner »Zeitung für die elegante Welt« veröffentlichte (s. auch Glasenapp's Biographie von Wagner Bd. 1 S. 39), der ist hier lediglich auf Vermuthungen angewiesen. Das ist aber nicht zu billigen; in einem solchen Werke haben derartige Citate nur dann Werth, wenn die Quelle genau angeführt ist. Darstellungen, die mehr im Allgemeinen sich bewegen, besonders journalistische Expectorationen, pflegt man nicht so genau zu nehmen, da sich niemand auf sie stützt, der gründlich verfahren will; aber Repertorien, die das ganze Material geordnet aufschichten, sollten stets so gehalten seid, dass sie den Werth von Quellen ersten Ranges besitzen. Das ist aber nur möglich unter genauer Anführung literarischer Belege. Hierin hat der Verfasser des Guten offenbar zu wenig gethan. Er hat seine trocknen Verzeichnisse dadurch etwas zu beleben gesucht, dass er den verschiedenen Werken Urtheile von bekannten Musikrecensenten und sonstigen Autoren beischrieb. Aussprüche von Freund und Feind sind bunt durch einander gestellt und die Gegensätze, welche dabei zum Vorschein kommen, haben einen pikanten Reiz. Aber die Behandlung dieser Citate ist wieder sehr verschieden. Bei einigen steht die genaue Quelle, bei anderen dagegen nur der leere Name, als ob es sich um allbekannte Sentenzen von Schiller und Goethe handelte. Wir ersuchen den Herrn Verfasser, diese Spuren des Dilettantismus in seinem Buche zu beseitigen und für eine zweite Auflage die Quellenangabe überall nachzutragen. Was überhaupt die Anführung solcher Urtheile betrifft, so möchten wir unsere Meinung wohl dahin formuliren, dass sie für einen solchen Katalog ohne wirklichen Nutzen sind, deshalb auch besser unterblieben wären. Eine annähernde Vollständigkeit hierin zu erreichen, lässt die Aufgabe eines Katalogs nicht zu, daher kann das Gegebene auch niemals genügend sein und nimmt unwillkürlich die Färbung der Parteilichkeit an. Etwas anders würde die Sache erscheinen, wenn der Inhalt der einzelnen Aufsätze, Bücher oder Journalartikel, nach ihrem Gedankengehalte kurz resümirt und hierbei Einzelnes als besonders bezeichnend wörtlich angeführt wäre. Eine solche Inhaltsangabe ist sehr erwünscht, namentlich bei der Unzahl, wir möchten sagen bei der unbefugten Zahl von langathmigen Journalartikeln. Man würde aus einem solchen Resümé unter andern auch erkennen die sachliche Leere, welche sich in den meisten Fällen hinter bombastischen Worten verbirgt. Der Verfasser könnte sich hierbei gern als ein in der Wolle gefärbter Wagnerianer gebehrden, dies würde in unsern Augen den Werth seiner Angaben nicht im mindesten verringern. Wir bekennen sogar, dass es uns ein grosses Vergnügen bereiten sollte, wenn er die kritischen Gegner seines Meisters dadurch zu Paaren triebe, dass er in seinen Inhaltsübersichten erscheinen liesse, wie sie im Laufe von dreissig Jahren eine Position nach der andern aufgegeben haben und im Grunde keinen weiteren Halt besitzen als die Hoffnung, das Publikum werde doch nicht immer dasselbe hören wollen. Denn ein solches Resultat liefern die vielen Gegenschriften wirklich; diese ganze Schaar kämpft auf dem Rückzuge, ohne irgend einen festen Plan oder Gedanken der geeignet wäre, in einem vordringenden Schritte Boden zu gewinnen. Daher auch die vielen weisen Männer, von denen jeder ausführlich zu Worte zu kommen trachtet in dem Glauben, noch keiner der Vorgänger habe die Sache recht ergriffen, was Er nun thun werde — ein Beweis von der völligen Erschöpfung dieses Gegenstandes, denn wo so Viele zum pythischen Stuhle sich hindrängen, da liegt ein sicheres Zeichen vor, dass überhaupt nichts mehr zu weissagen ist. Die Wagnerfrage ist eigentlich keine Frage mehr, hiervon sollte man sich doch endlich überzeugen; Wagner ist mit seinen Werken in unsere Zeit eingedrungen. Jedermann ist in der Lage, sich durch eigne Kenntnissnahme ein Urtheil zu bilden, wesshalb die literarischen Führer mehr und mehr überflüssig werden. Namentlich sollte Jeder das Seine thun. die feindselig zugespitzte Polemik nicht weiter zu fördern. Eine solche gewiss unbeabsichtigte Förderung erblicken wir aber darin, dass der Verfasser hier bei Anführung der einzelnen Werke eine Reihe von kurzen Aussprüchen zusammenstellt, von denen der eine gewöhnlich das gerade Gegentheil des andern ist. Solche Blumenlesen veranlassen unwillkürlich, das in Lob oder Tadel am höchsten Zugespitzte zu wählen, weil dieses pikant erscheint, und so bestehen die literarischen Citate schliesslich nur darin, dass bei den verschiedenen Wagner'schen Opern verschiedene Journalistennamen von ausgesprochener Parteistellung aufgerufen werden. Eine wirkliche Belehrung wird hierdurch niemand empfangen. Dagegen ist zu besorgen, dass bei solchen Citaten Frau Elise Polko oder eine ähnlich begabte Musikindustrielle Feuer fängt und uns nächstens mit einem ganzen Buche beschenkt, welches aus lauter antithetischen Papierschnitzeln dieser Art zusammengeklebt ist.

Dass der Herr Verfasser bei solchen Mittheilungen nicht unbefangen verfährt, ist für jeden leicht ersichtlich. Als ein in Wien Lebender steht er namentlich unter dem Banne dessen, was in jener Stadt über den Gegenstand zu Tage tritt. Auf Laube legt er grosses Gewicht, so dass er einen späteren Ausspruch desselben in der Eile sogar zweimal (S. 38 und S. 73) abdruckt. Einen anderen Stadtgenossen, den Prof. Hanslick, scheint er dann besonders als den musikalischen Kritiker der Gegenpartei anzusehen, nach dessen Aussprüchen er die der übrigen abschätzt. Wie weit er hierin geht, ersieht man nicht nur aus der Hervorhebung beiläufiger Bemerkungen desselben in seinen verschiedenen Schriften, sondern auch daraus, dass S. 41 das Werkchen »vom musikalisch Schönen« nach den verschiedenen Auflagen angeführt wird nebst Aufzählung eines halben Dutzends anderer Bücher oder Broschüren mit demselben Titel, die darüber oder dagegen erschienen sind. Wozu soll dieses hier dienen? Wollte der Verfasser soweit greifen,

dann hätte er mindestens die grössere Hälfte der gesammten musikalischen Literatur seit 1850 verzeichnen müssen. Durch diese Einseitigkeit hat auch Herr Kastner noch einen kleinen Beitrag geliefert, die eiternde Streitwunde offen zu halten. Es ist durchaus unrichtig, wenn er die ästhetischen Ansichten der genannten Schrift Hanslick's lediglich als gegen die sogenannte Zukunftsmusik gerichtet ansieht: sie sind gegen die ganze Musik gerichtet und in jener Formulirung schlechterdings unannehmbar, von welchem Standpunkte oder sagen wir lieber von welchen Meisterwerken aus man sie auch betrachten möge. Es ist wahrhaft zu beklagen, dass die Anhänger Wagner's solches nicht erkennen, denn wir würden dadurch einen erheblichen Schritt weiter kommen.

Thut der Autor hier mehr als seine Pflicht war, so ist er dagegen bei einer anderen Gelegenheit sehr schweigsam, wo er hätte reden sollen. Wir meinen die Judenthums-Broschüre. Seite 34 wird der berüchtigte Aufsatz (denn berüchtigt ist er und wird er bleiben, daran braucht niemand zu zweifeln) bei dem Jahre 1850 zuerst erwähnt unter Anführung einiger Bemerkungen von Anderen. Dann S. 74 zum Jahr 1869 wird die zweite Auflage registrirt unter Titelangabe von 5, sage fünf Gegenschriften. Das ist alles, was wir hier über einen Gegenstand erfahren, welcher Monate lang die lebhafteste Broschüren- und Artikelfluth erzeugte! Nein, Herr Kastner, auf diese Weise macht man keinen unparteiischen Realkatalog. Mindestens die Broschüren wollen wir vollzählig in Reih und Glied gestellt sehen, so gut sich dieses nach den Eintragungen des Leipziger Buchhändler-Börsenblattes bewerkstelligen lässt. Die zweite Auflage ist übrigens schon S. 34 angegeben und dort steht sogar mehr, als S. 74, aber ohne Hinweisung von einer Stelle auf die andere. An solchen orientirenden Hinweisungen fehlt es überhaupt oft, so dass der Leser genöthigt ist, dem Verfasser mit dem Bleistift zu Hülfe zu kommen. An Druckfehlern ist uns Einiges von Dativen und Accusativen oder Verwechslungen des *n* und *m* vorgekommen, namentlich in kleinen Gedichtzeilen Wagner's, wodurch der ohnehin schon bedenklich schwankende Sinn vollständig das Gleichgewicht verliert. Alles dieses und anderes mehr ist leicht zu bessern, wenn der Verfasser nur ernstlich bemüht ist, seinen Katalog für eine zweite Auflage nach allen Seiten hin reifer erscheinen zu lassen. Im Vorworte giebt er diese Absicht auch zu erkennen und lediglich im Vertrauen hierauf haben wir über seine Arbeit ziemlich eingehende, wenn auch keineswegs erschöpfende Bemerkungen niedergeschrieben. Schliesslich empfehlen wir den Wagner-Katalog Allen als ein auch schon in dieser ersten Gestalt sehr nützliches und willkommenes Handbuch.

Für eine Singstimme mit Clavier.

Carl Reinecke. Vierzehn altfranzösische Volkslieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte bearbeitet. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 3 M.

E. H. Wir können diese reizenden aus dem 16. und 17. Jahrhundert stammenden französischen Volkslieder nur willkommen heissen. Es war eine glückliche Idee von Herrn Reinecke, sie uns mit Clavierbegleitung versehen darzubieten und wir wünschen nur, dass ers nicht bei dem einen Heft bewenden lasse, sondern eine Fortsetzung liefere. An Stoff fehlt es nicht. Wer Sinn und Verständniss für das Volksthümliche überhaupt besitzt, jedem Liede seine Eigenthümlichkeit abzulauschen und aus jeder Melodie die Harmonie herauszusingen versteht, wer mehr oder weniger einförmige Stellen — und sie kommen wohl vor — durch harmonische oder andere Kunstmittel taktvoll in ein interessanteres Licht zu stellen weiss, wer die meist sehr einfachen Volksweisen mit keinem zu schweren harmonischen Gewicht belastet, überhaupt in Allem und Jedem weise Maass hält und pietätvoll verfährt, der ist berufen, uns Volksklänge in dieser Weise zu vermitteln und zu den Berufenen müssen wir auch Herrn Reinecke zählen. Mag im Einzelnen ein Accord (wie in Nr. 5 Takt 6 und 7) zu gewählt, an irgend einer Stelle (z. B. in Nr. 6 Takt 10, 11, 12) die harmonische Unterlage weniger zutreffend erscheinen, möchte es vorzuziehen gewesen sein, in Nr. 9 bei dem Wort »Hütteleín« statt A-dur F-dur zu nehmen und darnach mit B-dur fortzufahren und was dergleichen mehr ist, so sind das Kleinigkeiten, noch dazu meist discutirbare, die deshalb das Ganze nicht weniger gelungen erscheinen lassen und das Verdienstliche des Unternehmens nicht verringern. Eigenthümlich machen sich die fünf Schlusstakte von Nr. 14. Versuche man einmal, sie um eine Terz tiefer zu singen und in G-moll zu schliessen, man wird dann das Lied einheitlicher, abgerundeter finden. Dieser Schluss verstiesse keineswegs gegen die Art und Weise früherer Zeit. Wir möchten der Stelle wohl ein *nota bene* beifügen. Der Schluss in B-dur lässt sich nichtsdestoweniger sehr wohl vertheidigen, konnte auch, ohne ihm Zwang anzuthun, nicht gut anders harmonisirt werden. Wir machen auf die kleine Sammlung eindringlich aufmerksam und meinen, jedes für Volkspoesie in Wort und Weise empfängliche Gemüth müsse sich für diese reizend naiven duftigen Klänge interessiren. Wir finden ernste und heitre Lieder, Liebeslieder und Trinklieder, auch das Tanzlied ist vertreten und zwar in einem allerliebsten Stück mit dreitaktigem Periodenbau. Die Lieder sind, wie alle Volkslieder, technisch leicht zu singen, auch bietet die Begleitung keine Schwierigkeiten. Es kommt uns nicht in den Sinn, Vergleiche unter ihnen anzustellen, noch eins vor dem andern hervorzuheben, jedes ist in seiner Weise eigenthümlich und fesselnd. Wir führen sie der Reihe nach an. 1. »O Mädchen, o komm« (1615). 2. »O bitt' für mich, Marie« (1550). 3. Liebesschmerz (1613). 4. Pastorelle (Brunette aus dem 17. Jahrhundert). 5. Trinklied. 6. Die traurige Müllerin. 7. Pavane (1579). 8. Die schönste Grisélidis. 9. Morgenständchen (1615). 10. Trinklied. 11. Tanzlied. 12. Thyrsis (1650). 13. Trinklied (1615). 14. Brunette (1650).

Anton Depresse. Drei Lieder für eine Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 36. Pr. à 1 M. Braunschweig, Julius Bauer.

Die Lieder erscheinen uns nicht mittelmässig, genial aber auch nicht. Wir glauben ihnen und ihrem Verfasser gerecht zu werden, wenn wir sie durchaus achtungswerthe Lieder nennen, mit denen man sich dreist befassen kann. Nr. 1. »Minnelied« (Dichter unbekannt) hat etwas vom Colorit des schottischen oder irischen Volksliedes und ist in seiner harmonischen Gewandung anziehend. Nr. 2. »Klänge und Schmerzen« (von Hamerling) singt sich gut und wird, gut vorgetragen, gewiss die gewünschte Wirkung hervorbringen. Nr. 3. Lied aus »Der Rattenfänger von Hameln« von Julius Wolff dürfte nicht Jedermanns Geschmack sein. Wer aber mit Humor zu singen versteht, der wird mit dem Liede sich und Anderen einen Spass machen können. Allen drei Gedichten ist eine englische Uebersetzung beigefügt.

S. Herzog. 9 Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte. Heft 1 (1—4). Pr. M. 1,50. Berlin, Hermann Erler.

Gewiss ein Dilettant, der zeigen will, dass er auch componiren kann. Mögen wir nun Recht haben oder nicht, dilettantisch gemacht sind die Lieder jedenfalls durch und durch. Und welches Selbstbewusstsein trägt der Herr zur Schau, wie

räuspert und spreizt er sich, um sich ein Ansehen zu geben! Melodiearmuth, geschmacklose und incorrecte Harmoniefolgen, gequälte Begleitung, auf die der Herr noch dazu viel zu geben scheint — nein, wer an solcher Talentlosigkeit leidet, der sollte das Componiren gut sein lassen. *Rd.*

Für Clavier und Violine.

Theodore Gouvy. Sonate pour Piano et Violon. Op. 61. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 7 M.

Die Sonate klingt gefällig und ist gewandt und fliessend geschrieben, mehr in der älteren Weise. Sie bietet durchaus keine technischen Schwierigkeiten, so dass selbst mässige Spieler sie bewältigen werden. Wer sich hiermit zufrieden giebt und höhere Ansprüche an ein derartiges Werk nicht macht, dem kann dasselbe empfohlen werden. Der erste Satz (*Allegro moderato* $^4/_4$, G-moll mit G dur-Schluss) theilt dem Clavier ziemlich viel Tremoloartiges zu, was eben nicht geeignet ist, das Interesse an ihm zu erhöhen. Der zweite ($^3/_8$ D-dur) besteht aus einem Thema mit vier Variationen und der letzte ist ein *Vivace non troppo* $^4/_4$, G-moll mit G dur-Schluss). *Dk.*

Berichte.

Elbing, 20. April.

(Concert-Bericht.) Die eigentliche Concertsaison des Winters 1877/78 ist nun beendigt. Die Reihe der Concerte hatte der hiesige Kirchenchor unter Odenwald's Leitung mit der musterhaften Aufführung des Josua von Händel eröffnet. Die Leistungsfähigkeit dieses Chorinstitutes bewährte sich sodann glänzend dadurch, dass schon etwa sechs Wochen darauf am Todtenfeste des vorigen Jahres neu einstudirt das Mozart'sche Requiem in achtunggebietender Weise gebracht wurde, ein Werk, welches häufig (insbesondere in dem *Kyrie eleison* des ersten Chores, in dem *Osanna* und in dem *Cum sanctis tuis* des Schlusschores) in schwer sanglichen Tonfolgen dem Chore recht schwierige Aufgaben stellt. Im Februar brachte dasselbe Institut die beiden ersten Acte des Gluck'schen Orpheus. Von anderen hiesigen Vereinen brachte die Liedertafel die Antigone mit Mendelssohn's Musik und der neue Gesangverein Rubinstein's Verlorenes Paradies mit dem Tenoristen Herrn Müller-Kannberg (beim Theater in Königsberg), dem Baritonisten Herrn Glomme (beim Theater in Danzig) und Fräul. Würst aus Berlin. An fremden Künstlern erfreuten uns in eigenen Concerten Herr Georg Henschel, unterstützt von Frau Ziese-Schichau (Clavier) und Herrn Max Brode aus Königsberg, und Frau Schimon-Regan. — Die hiesige Gesanglehrerin Fräulein Marie Krüger (Schülerin der Berliner Hochschule Herr Müller-Kannberg und Herr Lötsch (Dirigent der hiesigen Liedertafel) hatten sich vereinigt, um dem Publikum einen genussreichen Abend zu verschaffen. Herr Lötsch (Schüler des Leipziger Conservatoriums) präsentirte sich als tüchtiger Clavierspieler.

Hocherfreut wurden wir durch eine Aufführung, welche Herr Odenwald mit dem Sängerchor des hiesigen Gymnasium veranstaltete. Reine Intonation, deutliche edle Textaussprache, maassvoller Gesang, Abwesenheit aller Ungezogenheiten bei dem Ansatz und der Verbindung der Töne, das waren die grossen Vorzüge bei diesem jugendlichen Sängerchore. Herr Odenwald hat sich also auch als Meister in der Behandlung der kindlichen und jugendlichen Stimmen bewährt, und es wäre wünschenswerth, dass ihm auch der Gesangunterricht in unseren übrigen höheren Schulen und die Aufsicht über den Gesangunterricht in den Elementarschulen übertragen würde. — Fräulein Henriette Neumann, eine Schülerin der Berliner Hochschule, zeigte sich in einem besonderen Concerte als eine zu den besten Hoffnungen berechtigende junge Sängerin. Mit Erlaubniss ihres Lehrers Professor Schulze hatte sie eine kleine Concertreise in unsere Provinz unternommen und kehrt dann zu ferneren ernsten Studien wieder nach Berlin zurück. Neben anerkennenswerther technischer Bildung, schöner quellender (wenn auch nicht gerade grosser) Stimme zeigte sie eigene Auffassung, tieferes Verständniss, als man ihm sonst bei Kunstnovizen begegnet, und ein Aufgehen in dem Gegenstande, den sie gerade vortrug. Wir glauben, dass wir von dieser jungen Sängerin ein Mal recht Bedeutendes zu erwarten haben. Anders lautet freilich das Urtheil der Musikweisen in unseren kleinen Localblättchen. Einer derselben benutzte diese Gelegenheit sogar, um der Berliner Hochschule ganz gründlich den Text zu lesen. Joachim, Schulze, Rudorff werden also gut thun, ihre Unterrichtsmethode nach den Winken dieses Jupiter tonans von Elbing umzumodeln! Wenn doch die politischen Tagesblätter (besonders in kleineren Orten) das Recensiren liessen! Dergleichen Kritiken sind nur geeignet, das Urtheil des Publikums misszuleiten.

Den Schluss der Saison machte die Aufführung des »Tod Jesu« am Charfreitage durch den Kirchenchor. Derselbe führte seinen Part in geradezu vollendeter Weise durch. So kann nur ein Chor singen, der künstlerisch erzogen ist. Imposant wirkten die Fugen, und von bezaubernder Wirkung war die Ausführung des Chorals »Wie herrlich ist die neue Welt«. Die ersten $4^1/_2$ Takte im zweiten Theile »Einen kleinen Blick« wurden von dem gesammten Chore in einem Athem *piano* gesungen, hier ein kleiner Einschnitt ($^1/_{16}$) zum Athemholen gemacht, und dann schwoll das Folgende: (»In jene Freudenscene gieb mir Schwachen«) in einem ganz gleichmässig ansteigenden *Crescendo* bis zu einem mächtigen *forte* auf der ersten Silbe des Wortes »Schwachen« an. Die Basspartie wurde von Herrn Odenwald selbst, die übrigen Soli von Mitgliedern des Kirchenchores vorgetragen. Die Aufführungen des »Tod Jesu« am Charfreitage werden hier im besten Sinne immer populärer. Der (nur in Folge der Subvention mögliche) sehr geringe Eintrittspreis (50 Pf.) gestattet es selbst dem wenig Bemittelten, sich einen hohen Kunstgenuss zu verschaffen. Man bemerkte unter den Besuchern auch eine Menge Personen aus dem niedrigeren Stande. Sollte damit nicht die civilisatorische Wirksamkeit von Instituten, wie der hiesige Kirchenchor, dargethan sein?

Zu der grossen Herbstaufführung dieses Jahres hat Herr Odenwald das herrliche Werk Händel's, Belsazar, ausgewählt, welches nun die nächsten sechs Monate ausschliesslich den trefflichen Chor beschäftigen wird. Die Proben haben bereits Ende März begonnen. Leider hat der Landtag der neuen Provinz Westpreussen die Subvention des hiesigen Kirchenchors von 1500 M. auf 900 M. heruntergesetzt, und es waren sogar Anträge auf Streichung jeder Subvention gestellt. Ohne diese Unterstützung würde das Institut nicht erhalten werden können. Wir hoffen aber, dass auch ins Künftige unser Provinzial-Landtag sich der Ueberzeugung nicht verschliessen wird, dass es seine Pflicht ist, das Seinige zur Erhaltung des Instituts zu thun.

Anmerk. der Red. Wenn ein musikalisches Institut die Beihülfe aus öffentlichen Kassen braucht, um gediegene Werke entsprechend vorzuführen gegen billigen Eintrittspreis, so hat sich dasselbe damit auf eine solche Subvention gewiss ein Recht erworben. Anders steht es mit der Bühne, namentlich dem Operntheater, welches nur deshalb die Hunderttausende an Staatsgeldern verschlingt, um neben dem Ausstattungsluxus die unverschämten Ansprüche der Mitwirkenden befriedigen zu können. Wer bei solchen Verhältnissen die kleinen Zuschüsse für musikalische Aufführungen noch weiter beschneidet, der schädigt die Kunst.

Leipzig.

In einer Musikstadt wie Leipzig war es vorauszusehen, dass ein mehr als zweiwöchentlicher Zeitraum, wie er zwischen dem letzten Gewandhausconcert und dem die Wintersaison letztgiltig abschliessenden Charfreitags-Concerte liegt, in musikalischer Beziehung nicht unausgefüllt bleiben würde. Verschiedene kleinere Aufführungen von Vereinen etc. wollen wir übergehen und uns gleich einer grösseren zuwenden. Es war dies die Vorführung der Johannes-Passion von Joh. Seb. Bach seitens des Riedel'schen Vereins (Freitag, den 5. April). Unterstützt wurde derselbe, wie wir gleich mittheilen wollen, durch das Gewandhausorchester und die Solisten: Frau Luise Fischer aus Zittau (Sopran), Fräulein Fides Keller aus Hamburg (Alt), sowie durch die Herren Thiene aus Weimar (Tenor), Hungar aus Berlin (Baryton) und Ravenstein aus Leipzig (Bass). Herr Thiene — ein gut musikalisch gebildeter, aber vorwiegend

lyrischer Tenor — war physisch seiner Partie (Evangelist) nicht ganz gewachsen. Auch Frau Fischer erwies sich stimmlich etwas matt, so gut sie geistig ihre Partie auch erfasst hatte. Am schönsten wirkte der Gesang des Fräulein Keller und des Herrn Hungar. Bei ihnen stand Wohlklang und Kraft der Stimme mit seelenvoller Auffassung auf gleicher Höhe. Herr Ravenstein endlich hatte sich dadurch um die Aufführung verdient gemacht, dass er die Basspartie für den anfänglich für dieselbe in Aussicht genommenen aber erkrankten Herrn Kleber übernahm. Was die Chöre anbetrifft, so gelangten dieselben in einer dem Vereine und seinem Dirigenten zur Ehre gereichenden, exacten und begeisterten Weise zur Ausführung.

Das zweite Concert fand am Abende des nächstfolgenden Tages im Saale des Gewandhauses statt. Dasselbe war zum Besten der Nothleidenden im Voigtlande seitens eines besonderen Comité veranstaltet worden und bestand aus einer Reihe von Solovorträgen: Sonate für zwei Pianoforte von W. A. Mozart, Arie aus »Paris und Helena« von Gluck, Solostücke für Violoncello von G. Goltermann und Jul. Merkel, Lieder mit Pianoforte von Reinecke, Schubert, Beethoven, L. Eckert, J. Sucher, Impromptu über die Rufung der Alpenfee aus Schumann's »Manfred« für zwei Pianoforte von Carl Reinecke, Barcarole aus »Heinrich der Löwe« von E. Kretzschmer und zwei Solostücke für Violine von L. Spohr und W. Ernst, an deren Ausführung sich abwechselnd die Herren Kapellmeister Reinecke und Treiber (Pianoforte), Concertmeister Schradieck (Violine), Merkel (Violoncello) und sängerischerseits Frau Sucher-Hasselbeck und endlich Frau Marie Klauwell betheiligten. Die in geistiger Beziehung bedeutendsten Leistungen waren die der Herren Reinecke und Treiber, die am elektrisirendsten auf das Publikum wirkenden dagegen die Violinvorträge des Herrn Schradieck.

Ein, Montag den 11. April, von dem königl. Conservatorium der Musik zu Gunsten der Erbauung einer englischen Kirche veranstaltetes Concert hatte, trotz seines schönen Zweckes, nicht vermocht eine grössere Zuhörerschaar herbeizuziehen, obwohl die vorgeführten Werke: Sextett für zwei Violinen, zwei Violen und zwei Violoncellos (Op. 17, B-dur) von J. Brahms, Variationen für zwei Pianoforte (Op. 46, B-dur) von Rob. Schumann, Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello (Op. 3, H-moll) von F. Mendelssohn-Bartholdy und Sonata appassionata für Pianoforte solo (Op. 57) von L. van Beethoven, welche auch die beste Ausführung fanden, recht wohl dazu angethan gewesen wären, Musikfreunde zu einem zahlreicheren Besuche der Aufführung zu veranlassen.

Sehr gut war die Aufführung der grossen Matthäus-Passion von Joh. Seb. Bach am Charfreitage zum Besten des Orchester-Wittwenpensionsfonds besucht. Drei Umstände mögen dies veranlasst haben: zunächst das Werk selbst, das um die Osterzeit zu hören jedem kunstsinnigen Leipziger gewissermaassen zum inneren Bedürfniss geworden ist, sodann die gute Besetzung der Soli in demselben durch die Damen Frau Gutzschbach-Lissmann (Sopran), Fräul. Fides Keller aus Hamburg (Alt) und die Herren Dr. Gunz aus Hannover (Tenor), J. Staudigl, Hofopernsänger aus Karlsruhe und Ehrke vom Stadttheater zu Hamburg (Bass), und endlich drittens noch der Umschlag des Wetters von sonnigen Tagen in einen Regentag. Die diesmalige Aufführung gehörte zu den besten der letzten Jahre. Der umsichtigen künstlerischen Leitung des Herrn Kapellmeister Reinecke war es gelungen, die imposanten Chormassen zu einem trefflichen Zusammenwirken zu vereinigen. Glockenrein wurde auch der A capella-Choral (Nr. 72) »Wenn ich einmal soll scheiden« gesungen. Die einzigen beiden kleinen Trübungen in der ganzen Aufführung waren im zweiten Theile durch Versehen in den beiden recitativ begleitenden Violoncellos (von den Herren Schröder und Elssig gespielt) veranlasst. Bezüglich der Tempi hatte Herr Reinecke durchweg den Nagel auf den Kopf getroffen, nur die Nummern 58 und 60 waren entschieden etwas zu schnell genommen, denn in ersterer kamen, trotz correctester Ausführung, infolge dessen in der Soloflöte die Figuren nicht ganz klar zur Erscheinung, ebenso vermochte in Nr. 60 das Gefühl des Hörers den Schilderungen der Vorgänge im Richthaus nicht recht zu folgen und sich vollständig in die vom Componisten beabsichtigte Stimmung zu versenken. Dass die Solisten musikalisch durchaus bewährte waren, haben wir schon angedeutet. Die Stimme des Herrn Dr. Gunz klang zwar in der Aufführung nicht ganz so frisch wie in der Probe; hin und wieder machte sich eine gewisse Anstrengung und Vorsicht bei besonders schwierigen Stellen bemerkbar; im Allgemeinen aber kam die Wiedergabe des Evangelisten durch Herrn Gunz der des Herrn Schneider (zur Zeit in Cöln), die uns immer noch als Muster gilt, von allen bisher gehörten Sängern am nächsten. In Herrn Staudigl lernten wir einen vortrefflich empfindenden, mit einer schönen Stimme begabten Künstler kennen, dem wir einzelne kleine Mängel in der Vocalisation gern nachsehen. Bei Fräulein Keller haben wir Derartiges kaum zu rügen, doch vermochte uns diesmal ihr Gesang am wenigsten zu erwärmen, denn bei aller Lebendigkeit des Vortrags fehlte uns in demselben die rechte religiöse Ueberzeugtheit und Gläubigkeit, welche wir bei den übrigen Sängern fanden. — Um uns nicht einer Unterlassungssünde schuldig zu machen, müssen wir schliesslich noch hinzufügen, dass die Instrumentalsoli der Flöte, der Oboe und namentlich der Violine, welche durch die Herren Barge, Hinke und Concertmeister Röntgen vertreten waren, in trefflichster Weise zu Gehör gelangten.

Zürich, 12. April.

Am 9. d. fand hier das alljährliche Concert der hiesigen Musiker zum Besten der Deutschen Pensionskasse statt. Es kamen darin an grösseren Werken die Ouvertüre zu den Folkungern, die Leonoren-Ouvertüre (Nr. 3) und zwei Novitäten: Serenade für Violine und Orchester von Schulz-Beuthen und Entr'acte aus der Jungfrau von Orleans von Herrn Kapellmeister Kempter-Leonoff zur Aufführung. Um mit der letztgenannten Composition anzufangen, so ist dieselbe wirklich grossartig, im symphonischen Stile, folglich streng thematisch angelegt, dabei trefflich erfunden und höchst effectvoll instrumentirt. Herr Kempter-Leonoff ist ebenso hoch befähigt als Dirigent wie als Componist und würde sicher jeder Hofkapelle zur Zierde gereichen. Seine Murtenschlachtfeier-Cantate errang s. Z. den ersten Preis, ausserdem kennen wir Quartett-Variationen von ihm, welche bedeutend sind. In Herrn Schulz-Beuthen's Serenade (Sarasate gewidmet) spricht sich eine ebenso wehmüthige wie beseelende Gemüthsempfindung aus; und es sind diese durchlaufenden Grundstimmungen unterbrochen durch hellleuchtende Tuttisätze, die das Relief des Ganzen ausserordentlich heben. Die zusammengehörigen Hauptmotive, ebenso wie deren Abwechslung, sind vorzüglich durchgearbeitet und fesseln den Zuhörer bis ans Ende. Nach nochmals aufregendem Höhepunkt schliesst sie träumerisch und still ab. Die Form des Werkes ist in seiner Hauptsache eine dreitheilige. Der zweite Theil bildet einen selbständigen Zwischensatz mit mehr träumerischen Elementen, während sich der erste Theil wehmüthig oder hoffnungsvoll ausspricht. Der dritte Theil ist eine theilweise Repetition des ersten Theiles, dann aber den zweiten Satz mit hinein verkettend und durchführend, wo denn der oben angedeutete hinträumende Schluss in wohlthuendster Weise besänftigend endet. Die Violinpartie ist aufs Wirksamste bedacht und mit ihren nicht unbedeutenden Schwierigkeiten bleibt deren Durchführung dem Stil des Ganzen treu, fern von jeder Aeusserlichkeit. Die Composition ist vorzüglich instrumentirt, Licht und Schatten sind auf das Feinste vertheilt. Dem Dirigenten, Herrn Grosser, gebührt das Verdienst, dem Inhalt des Werkes, wie derselbe eben angedeutet ist, volle Genüge geleistet und die Intentionen des Componisten bei der Aufführung zur Geltung gebracht zu haben. Herr Concertmeister Lipa, welcher die Violinpartie übernommen hatte, entledigte sich seiner hochgestellten Aufgabe in wirklich ausgezeichneter Weise. Der Erfolg war ein ausserordentlicher. Wir hoffen, dass das treffliche Werk, welches, man kann wohl sagen, als ein Unicum in der Violinliteratur dasteht, bald im Stich erscheinen möge, damit es bald in das Repertoire unser Violinvirtuosen aufgenommen werde. Auch zwei andere Compositionen des Genannten: »Waldeseinsamkeit« (Gedicht von Allmers) für Männerchor und die drei Clavierstücke in Sonatenform (Leipzig, J. Rieter-Biedermann) kamen vor Kurzem hier zur Aufführung und fanden nicht allein beim Publikum die wärmste Aufnahme und ausserordentlichen Beifall, sondern auch die hiesige Presse hat sich im höchsten Grade lobend darüber ausgesprochen.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 8. Mai 1878. **Nr. 19.** XIII. Jahrgang.

Die zweite Periode der Hamburger Oper von 1682 bis 1694, oder vom Theaterstreit bis zur Direction Kusser's.

Die erste Periode dieser für die gesammte deutsche Musik ausserordentlich bedeutungsvollen alten hamburgischen Singbühne haben wir in Nr. 24 bis 31 des vorigen Jahrgangs beschrieben. Wie dort zum Schlusse Sp. 486 bemerkt wurde, war die Absicht, nun zunächst die theologischen Streitigkeiten zu schildern, welche das neue Bühnenleben hervorrief. Es ist aus besonderen Gründen passender, hierauf erst später einzugehen, und sei nur vorläufig bemerkt, dass jener Opernstreit zwar anscheinend resultatlos verlief, doch aber die biblischen Stoffe bedeutend in den Hintergrund drängte. Das Fremdländische trat von allen Seiten heran, zugleich wuchs auch die eigne Kraft, wovon wir in dieser Periode, namentlich gegen das Ende desselben, schon einige erfreuliche Proben erblicken werden. Im Ganzen aber war es nur eine Uebergangszeit, und zwar eine sehr unruhige. Zweimal stockten die Opern ganz, 1685 wegen innerer Unruhen, 1686 und 1687 wegen der Belagerung, so dass in diesen drei Jahren insgesammt nur zwei neue Opern an den Tag kamen. Nachdem kaiserliche Executionstruppen wieder den bürgerlichen Frieden hergestellt und die Köpfe der Aufrührer Jastram und Schnittger auf die Spitzen der Stadtthore gesteckt hatten, brach auch für die Bühne eine bessere Zeit an.

Das Verzeichniss der Werke führen wir aus dem vorigen Abschnitte in Zahlen fort.

19. Diocletianus. Aus dem Italiänischen ins Teutsche übersetzet und in die Music gebracht von Joh. Wolfgang Francken, C. M. 26 Blätter, Vorwort und 3 Acte. 10 Verwandlungen. 63 Arien, 22 in der Rundstrophe. (1682.)

Kapellmeister Franck hatte das Stück neu componirt, vermuthlich unter Benutzung der italienischen Musik, nicht aber zugleich übersetzt, wie man nach dem Titel vermuthen könnte; die Uebersetzung rührte von einem jungen Schöngeist her, *Lucas von Bostel* (s. Moller, Cimbria literata I, 60), welcher später als Bürgermeister in seiner Vaterstadt zu grossem Ansehen kam. Dieser Text hebt sich nicht über das Gewöhnliche; man ersieht aber daraus die grosse Fertigkeit, welche Italien schon damals in der Behandlung solcher Dinge sich erworben hatte.

20. Attila. 37 Bl., Vorwort und 3 Acte. 10 Verwandlungen. 61 Arien, nur 6 in der Rundstrophe. (1682.)

Auch dieses Stück wurde von Bostel in Verse und von Franck in die Musik gebracht. Das Vorwort giebt nur eine allgemeine Andeutung über die Quelle. Es heisst dort: »So weit der Inhalt aus dem Italienischen. Es beliebe hierbei der kunstgeneigte Leser sich zu erinnern dessen, was allbereit hiebevor gedacht worden, dass nemblich die Italiener kein so gar grosses Bedenken tragen, in ihren poetischen Gedichten von der Wahrheit abzugehen, um die sinnreichen Verwirrungen, als welche gleichsam die Seele solcher Schauspiele sind, desto füglicher anzubringen. . . . So ist auch dieses annoch zu erinnern, dass nicht alles, was in denen Exemplarien zu finden, wird gesungen werden können, sondern das, was auf dem Rande gezeichnet, ausbleiben muss, weil sonst die Präsentirung sich auf 5 bis 6 Stunden verzögern und also verdrüsslich fallen würde.« Eine ähnliche Zuvorkommenheit gegen die Hörer wäre den neueren Opernverfassern auch oft zu wünschen, welche hierin noch pedantischer zu sein scheinen, als ihre Vorgänger im 17. Jahrhundert. Diese liessen das, was der geschichtlichen Vollständigkeit wegen zu sagen für nöthig befunden wurde, doch wenigstens nicht auf offener Scene absingen, sondern empfahlen es nur zum stillen Durchlesen. »Es ist aber um deswillen so viel ausführlicher gesetzet, damit man die ganze Handlung desto besser fassen und verstehen möge. Welches in der Italiänischen Vorstellung eben also gehalten worden, welcher man hierin nachfolgen wollen.« Man suchte jetzt auf alle Weise sowohl dem Publikum entgegen zu kommen, als auch den verschiedenen kritischen Bedenken, die im Laufe des Opernstreites laut wurden, Rechnung zu tragen. Ein Haupttadel richtete sich aber einerseits gegen die Zerwürfelung der Geschichte und andererseits gegen die übermässige Länge der Opern. Der Freistädter war nicht so auf die Langeweile dressirt, wie das Hofpublikum. Attila blieb nun trotz der vorgenommenen Kürzungen noch lang und langweilig genug. Die Sprache ist ebenso schlecht wie in dem voraufgehenden Stücke. Bemerkenswerth ist noch die geringe Zahl abgerundeter Arien und die Menge von Liedern bis zu 5 Strophen. Bei dem nächstfolgenden Texte ist das Verhältniss freilich noch ungünstiger.

Mit diesen beiden Werken begnügte man sich im Jahre 1682.

21. Vespasianus. 25 Bl., Vorwort und 3 Acte. 11 Verwandlungen. 50 Arien, nur eine in der Rundstrophe. (1683.)

Franck war ebenfalls der Componist und L. v. Bostel der Poet, was wir wieder nur durch Moller (Cimbr. lit. I, 60) erfahren. Ein italienischer Text wird zu Grunde gelegen haben, aber die Bearbeitung ist eine so selbständige, dass sie wesentlich als eine deutsche Originalarbeit angesehen werden kann. Bostel machte Fortschritte und zwar rückschreitende, sofern er sich von der schon im Italienischen ziemlich ausgebildeten

Form der Rundstrophe wieder zu dem Liedergesang zurückwandte. In dem ganzen Stück sind nur zwei Gesänge in der Rundstrophe (genau genommen ist nur ein einziges da). Diese war also unserm Autor ganz und gar unbequem, wie auch seinem Componisten, dem talentvollen Franck, welcher dagegen im einfach strophischen Gesange sehr schöne Melodien erzeugt hat.

Die Handlung ist von derselben Art wie Nr. 19 und 20, aber Poesie und Sprache sind besser als in den beiden vorigen Texten, denn eine Stelle wie diese

(*Domitian*) Wo Phöbus aus der Wiege steigt,
Da will ich künftig Schlösser bauen,
Und wo er sich zur Erden neigt,
Soll man mein Ehrendenkmal schauen (II, 10.)

wird man dort vergebens suchen. Der Verfasser hat noch Ueberschuss an Reimkraft gehabt und daher den »Inhalt« als Vorwort ebenfalls in Reimen gegeben, was allerdings etwas Neues war. Die Mittheilung dieser poetischen acht Zeilen ist an sich überflüssig; weil aber Lindner in seinem Buche über die alte Hamburgische Oper (»Die erste stehende Oper« S. 170) diese Zeilen falsch abgedruckt hat (z. B. »ungerechtes« statt ungerathnes; »Feinden« statt Freunden), bin ich gleichsam gezwungen sie hier ebenfalls mitzutheilen.

Ein ungerathnes Kind stellt seinem Vater nach:
Die blinde Liebe führt auch Helden in den Ketten:
Verrätherei bekommt zu Lohne Pein und Schmach:
Und die Verhängnis will die man verfolgt erretten.
So wird noch durch Vernunft dem Unglück vorgebaut,
Der Vater wird gekrönt, dem Sohn reut sein Verbrechen,
Die Liebe wird verbannt, weil man die Treue schaut
Sich durch versöhnten Sinn an ihren Freunden rächen.

Wer »Freunden« durch »Feinden« corrigirt, der zeigt, dass er den Text garnicht gelesen hat: Arricida verzeiht ihrem Gemahl Titus, das ist ihre Rache; von Feinden ist keine Rede. Ein kleiner aber recht sprechender Beweis der Gründlichkeit eines nun bereits vergessenen Schriftstellers, der seiner Zeit sehr vorlaut und nicht ohne Einfluss war.

Wie von mehreren anderen Opern, so brachte der fruchtbare Franck auch von dieser in Hamburg eine Reihe Arien mit den Instrumentalspielen zum Druck als »Arien aus dem Singspiel Vespasian, mit ihren Ritornellen«. (Hamb. 1681. quer-4.)

22. Theseus, aus dem Französischen ins Teutsche übersetzet in die Music gebracht von N. A. Struncken. 31 Bl., Vorwort, Prolog und 5 Acte. 6 Tänze, 7 Verwandlungen. 53 Arien, 13 in der Rundstrophe. (1683.)

Hiermit trat ein neuer Componist auf, aber die Bearbeitung des Textes war wieder von L. v. Bostel (s. Moller, Cimb. lit. I, 60 und II, 873). Lully's und Quinault's Theseus kam als die zweite der grossen französischen Musiktragödien 1675 in Paris zu Tage. Den Bearbeiter dieses Stückes nennt Postel im Vorwort zu seiner Ariadne (1691 Nr. 40) »eine geschickte Feder«. Das französische Original wurde natürlich vielfach gemodelt. Zunächst musste der Prolog neu gezimmert werden, da von dem französischen nicht mehr zu gebrauchen war, als die Winke, wie man es anfangen müsse, um seinem Auditorium zu gefallen. So zeigt der Schauplatz »der Albula schiffreichen Strom und von weiten die Stadt Hammonia«, dazu die verschiedenen alten anwohnenden Völker, »altfränkisch« in Schmuck und Waffen, und über ihnen »in Machinen« die hellenischen Götter. Apoll sagt: die Türken hätten durch Aufreibung des griechischen Kaiserthums auch ihn sammt der Musen Schaar vom schönen Helicon vertrieben (was zu hören für Christen wie für Türken etwas ganz Neues sein wird); er sei auf Reisen und könne keinen passenden Sitz bekommen — nun aber

(*Aria*) Hammonia, du solt allein
Mein Pindus und Parnassus sein ꝛc.

Auch Venus, Ceres und Bachus finden es nirgends schöner. Mars hat ebenfalls Lust, doch die andern kehren ihn aus und er muss sich trollen. Wir haben schon vorhin bemerkt, dass die Stadt zwei Jahre später sich in vollem Aufruhr befand und dann mit Mars eine sehr genaue Bekanntschaft machte. Arcas, die lustige Person, mengt Französisch in sein Deutsch; auch einige plattdeutsche Worte kommen bei ihm vor

(Dann gehet alles hie und da
Uppen Put na Mersuputamia — II, 4)

als erste Probe der Verwendung dieses Dialekts in den Hamburger Opern. Die Reden des Narren sind meistens unflätig, hin und wieder drollig, z. B. in der Anrede an einen Geist in der von Medea herauf beschworenen Hölle

Ach! gnädigster Herr Teufel,
Ihr seid es ohne Zweifel,
Der eben itzt die Pfeife mit Toback
An meinen Feuerschlag
Habt angezündet ꝛc. (IV, 1.)

Hier ist nun wieder der *Chor* in mannigfachster Wirksamkeit; Chöre »eines streitenden Kriegesheers, der Priesterinnen, der Soldaten, der Athenienser, der Geister, der Schäfer und Schäferinnen sind dabei. Auch der Einzel- und Chor-Singetanz fehlt nicht. Den Maschinen und Decorationen sind grosse Aufgaben gestellt, aber an Gehalt steht das Stück hinter der Alceste (Nr. 13) ziemlich weit zurück. Das Recitativ ist durchweg kurz und ausdrucksvoll.

23. Semiramis, die allererste regierende Königin. 36 Bl., Vorw. und 3 Acte. 12 Verwandlungen. 65 Arien, 19 in der Rundstrophe. Durch fetten Druck sind einige sechzig Sprüchwörter und Kraftstellen noch besonders hervorgehoben. (1683.)

Strunck lieferte wieder die Musik. Das Stück war auch den Worten nach ein deutsches Fabrikat, worüber das lange Vorwort zum Schlusse bemerkt: »Und diese Staats-Geschicht (als welche mit gedichteten Umbständen für's gemeine Wesen etwas Nachdenkliches hier vorstellet) ist vielleicht auf solche Art sonst nirgendwo zu finden; zumalen dieselbe (soviel man etwa Nachricht dessfalls eingeholet) weder in Italien noch Frankreich jemals präsentiret worden.« Dafür ist es auch ein närrisches Ungeheuer von dem buntesten Durcheinander. Abraham, »der Semiramis Landeskind und Unterthan« mit Sara »als noch junge Eheleute« figuriren ebenfalls darin; ein Hofmann verliebt sich in die Sara, welche für Abraham's Schwester gilt, und die Geschichte verläuft so, wie sie in der Bibel von ihr und dem ägyptischen Könige erzählt wird. Noah zu Ehren machen die Fassbinder einen Weinbehälter »bei Cimbeln in musikalischer Harmonie«. Auch Nimrod's Jagdlust, die babylonische H . . . und andere Reminiscenzen aus der Bibel kommen darin vor: so tief steckte das Geistliche diesen ganz leichtsinnigen Menschen noch in den Gliedern. Die Begründung des Götzendienstes sollte nach der Absicht des guten Poeten hier ebenfalls demonstrirt werden: Semiramis baut für Jupiter »den ersten Tempel« und lässt in einem »Spiel« den Sturz des Saturn durch Jupiter darstellen; der Erzvater und seine Frau Liebste sehen »von ferne« den »wüsten Greuel« mit »Herzeleid«, gerade so wie damals die Hamburgischen Prediger den Opernsingsang. In dem ganzen Stücke ist kein vernünftiger Satz, das meiste berechtigt schon zum Range des höheren Blödsinnes.

Aria. Du Babylonisch Frauen-Volk,
Du bunte Regenbogens-Wolk'
Und wunderschöne Garten-Au'!
Allwo der süsse Perlen-Thau
Auf Tulipanen pflegt zu ruhn,
Davon sie mitten sich aufthun. (I, 6.)

Die letzte Zeile als besonders sinnreich hat deshalb auch den fetten Druck der Sprichwörter bekommen. Der geistreiche Sohn an der Alster kann sich wohl etwas darauf zu Gute thun, dass er dergleichen zuerst gemacht hat; es dürfte ihm auch so leicht keiner nachmachen. Er hat zugleich den Ruhm, auf der Leiter der hiesigen Opernpoeten am allertiefsten zu stehen, denn keins der voraufgehenden 22 Stücke ist diesem an Erbärmlichkeit gewachsen. Ohne das italienisch-französische Gängelband ging es also bei uns schlechterdings nicht. Regt sich hin und wieder eine kleine Spur des dramatischen Lebens, so wird sie oft noch durch Allegorien und Hexen- oder Zauberkünste — diese alten Grundübel der deutschen Dramatik — wieder verpufft und verflüchtigt.

Der Höchste regieret die Welt
Als eine gemeine Haushaltung —

fangen Abraham und Sara Act II, Scene 4 ein Duett an — Worte, die in ihrer Art ebenfalls classisch genannt werden können.

24. Floretto. 41 Bl., Vorwort, Prolog und 5 Acte. 10 Verwandlungen. 50 Arien, 9 in der Bandstrophe. (1683.)

Ebenfalls von Strunck componirt als seine letzte für Hamburg geschriebene Oper. Der ungenannte Poet sagt: »Die Invention dieses Singspiels hat man von einem bekannten und berühmten Manne zum Theil geborget, zum Theil nach Erforderung des Singspiels geändert. Der geneigte Leser wolle ihm auch gefallen lassen, dass man, üm das Stück etwas beliebter zu machen, bemühet gewesen, solches mit etlichen wenigen Intrigen und Maschinen zu vermehren.« Demnach liegt ein (ausländisches) Schauspiel zu Grunde. Aufzug und Einschlag des ganzen Gewebes sind ungefähr wie bei dem vorigen Spiel, aber erheblich besser; vielleicht war's derselbe Poet. Floretto ist ein nach Sicilien verschlagener sächsischer Prinz Heinrich, der hier gegen eine Frau Feldmarschallin den keuschen Joseph spielt, dafür in's Gefängniss kommt, dann wie David durch Musiciren Gemüther kurirt und in Folge dessen Thron und geliebte Prinzessin erhält. Zum Schlusse singt der Chor »unter Pauken- und Trommeten-Schall«

Es müsse das Teutsche Geblüte sich mehren,
Und dessen Aufnehmen Sicilien ehren!

25. Der hochmüthige, gestürzte und wieder erhobene Croesus, Singespiel. 38 Bl., Vorw. und 3 Acte. 10 Verwandlungen. 55 Arien, 17 in der Bandstrophe. (1684.)

Hiermit trat ein neuer Componist auf den Platz in *Johann Philipp Förtsch*, dem Kapellmeister des holsteinischen Herzogs in Gottorp oder Gottorff. Den Text schrieb Dr. *Lucas von Bostel* nach einer italienischen Vorlage. Der Geschichte aus Herodot, heisst es im Vorworte, »hat ein Italiänischer Poet die Erfindung« von Liebesgeschichten und Hofintrigen »beigehänkt« und so davon »ein auf zweene Repräsentationes eingetheiltes Singspiel in seiner Sprache verfertiget, woraus ein Liebhaber der Musikalischen Operen auf Begehren vornehmer Freunde, bei seltenen müssigen Stunden« die Umstände verkürzt und verändert auf die Schaubühne gebracht, und hoffentlich in einer solchen Weise, dass »nur diejenigen, die in ungegründetem Eifer wegen des auch bei denen heiligsten Sachen nicht ermangelnden Missbrauchs, ein sonst an sich gutes und löbliches Werk schelten wollen, einiges befugtes Missvergnügen daran werden schöpfen können.« Der Opernstreit war damals in vollem Gange. Der Schnitt des Ganzen ist italienisch geblieben, doch lässt sich recht wohl bemerken, dass L. v. Bostel für wirkungsreiche scenische Aenderungen ein Auge hatte. Die Sprache ist mit einigen Ausnahmen wenigstens erträglich; zu den besseren Zügen gehört folgende Arie der Elmira, die sie singt als ihr Geliebter, der stumme Prinz Atis, ihr naht:

Er erweckt in meinem Herzen
Durch sein helles Angesicht
Neue Freud' und neues Licht —
Wie von Titan's güldnen Kerzen,
Wann der frühe Tag anbricht,
Durch der stummen Strahlen Macht
Die betraumte Welt erwacht. (I, 3.)

Dieser Prinz Atis spielt hier Stumme von Portici, erhält aber plötzlich die Sprache, als er während einer Schlacht seinen Vater Crösus in Lebensgefahr erblickt: ein wirksamer Zug, der nur durch eine zu starke Natürlichkeit etwas entwerthet wird, denn Atis bekommt von dieser Anstrengung Blutspeien, »wirft häufig Blut aus«. Wenn er bei der Treuliebsten verweilt, hat er seinen Pagen, einen Sänger, als Dolmetsch bei sich; einmal macht er selber »unterschiedliche Bewegungen auf die Maasse folgender Aria, welche indessen gespielet wird«, worauf der Page die Auslegung giebt und »Atis bekräftiget dieses mit Gebärden«. Auch agirt wohl einmal der Narr Elcius an des Pagen Statt und heult mit, als Elmira beim Abschied des Atis weint. In dieser Oper kommen weder Götter noch Hexen noch Allegorien vor, was als eine grosse Seltenheit angesehen werden muss, denn in Nr. 19 war doch wenigstens noch eine »Victoria«.

Das Stück wurde mit Beifall aufgenommen und erlangte grosse Popularität; als Arbeit eines schon damals sehr angesehenen Autors, dem ein auch gesellschaftlich ebenbürtiger Componist zur Seite stand, drang es schnell in alle Kreise. Dass diese Opera Crösus »sich durch ihre artige Verwickelungen, wohlangebrachte Affecten und überall eingestreuete Sittenlehre beliebt gemacht und jederzeit mit ungemeinem Beifall aufgeführet worden,« bezeugt noch das Vorwort zu dem Intermezzo vom stummen Prinzen Atis aus dem Jahre 1726. Selbst damals war die glückliche Charakterrolle dieses stummen Prinzen noch nicht vergessen, so dass man sie für einen beliebten Komiker und mimischen Tänzer zu einem spasshaften Intermezzo ausbildete. Auch heute noch dürfte das Spiel der Bühne willkommenen Stoff bieten können. Die ganze Oper Crösus wurde erneuert im Jahre 1711 mit Keiser's Musik, und abermals im Jahre 1730. Man muss sie also zu denjenigen Stücken zählen, welche auf dieser Bühne ihre dauernde Heimath fanden. Auch nach Braunschweig verbreitete sie sich von hier, wo sie 1717 als »Atis oder der stumme Verliebte« gegeben wurde. (S. Jahrbücher für musikal. Wissenschaft I, 267.)

26. Das Unmöglichste Ding, in einem Singspiel vorgestellet. 22 Bl., Vorw. und 3 Acte. 9 Verwandlungen. 38 Arien, 8 in der Bandstrophe. (1684.)

Förtsch hat es ebenfalls componirt. Ob L. v. Bostel wieder den Text lieferte, musste schon Mattheson unentschieden lassen und wir können es weder bestätigen noch das Gegentheil erweisen; wahrscheinlich ist es allerdings. Das Stück ist dem Don Pedro (Nr. 8) so ähnlich, dass schon dieses auf italienischen Ursprung deutet. Hier figuriren auch blos Menschen und im Ganzen sogar nur 8 Personen, das Spiel ist also bei weitem einfacher als das vorige. Was ist das unmöglichste Ding? fragt der römische Kaiser. Lucilla, die Tochter seines Arztes, antwortet keck

Das schwerste so ich nenne:
Ist Frauen-Volk bewahren.

Hieraus entspinnt sich eine Geschichte. Abgesonderte Narrenspossen sind nicht darin, weil die Handlung selber einen heiteren und so zu sagen närrischen Grund hat. Die Entwicklung ist dürftig, aber die einzelnen Scenen sind gut gruppirt und müssen viel Behagen erregt haben. Dass die Welt »eine Herberge der Thoren und ein Schauplatz sei, darauf lauter lächerliche Personen agiren«, ist nach der Vorrede für jeden Weisen

zweifellos; die Grundmelodie unseres Stückes liegt deshalb auch in den Worten:

Wo kommen doch die Narren all hervor?
Ich glaub' es sei die Zeit,
Da Einer zehen zeugt (III, 11.)

sowie in den andern, die der Doctor zum Schlusse äussert:

Wir sind allzusammen Narren,
Jedermann hat seine Sparren,
Der zu wenig, der zu viel,
Keiner trifft das rechte Ziel.

Aber als der Poet dieses ganz flott zu Papier gebracht hatte, wurde ihm bei seiner Moral doch etwas bange. Denn es gab eine ansehnliche Zahl hoch- und ehrwürdiger Persönlichkeiten, die sich keineswegs für Narren hielten, noch von den zahlreichen Gläubigen dafür gehalten wurden, und denen insgesammt solcher Humor eine abscheuliche Blasphemie war. Der Poet und seine Freunde hielten deshalb für räthlich, zu aller Sicherheit das Vorwort mit folgenden Worten zu beschliessen: »Ob nun in dieser eitlen Matery viel Thorheiten eingemischet, so wird doch nichts wider GOTT und die Ehrbarkeit darinnen enthalten sein. Die Wörter Verhängniss, Schickung, Gottheiten und dergleichen verstehe Poetisch, habe aber ein Christlich Gemüth. Lebe wohl!«

Von allen Scherzen, welche das Spiel enthält, möchte der in diesen Worten gelegene unfreiwillige Scherz für uns jetzt der beste sein. Er öffnet einen Blick auf die ganze Schwierigkeit der damaligen Lage. Die Folgen des Opernstreites machten sich schon seit Jahren fühlbar, aber bald nach Aufführung des Unmöglichen Dinges noch weit mehr, denn es war vorläufig die letzte Oper welche gegeben wurde. Im ganzen Jahre 1685 mussten die Aufführungen unterbleiben, die Singspiele lagen wie todt am Boden und die Gegner hofften schon, nun werde das neueste Werk des Teufels genannt Opera aus der Welt sein. In dieser Bedrängniss war es für Schott's Bühne gewiss von dem grössten Vortheil, dass so bedeutende und angesehene Männer wie Förtsch, Franck und L. von Bostel der vogelfrei erklärten Musikspiele sich annahmen.

(Fortsetzung folgt.)

Systematisch-wissenschaftliche Harmonielehren.

2. **System der Harmonielehre** von **Carl G. P. Grädener.** Hamburg 1877, Verlag von Karl Grädener. 300 Seiten gr. 8.

(Schluss.)

Lassen wir nun die stilistische Form auf sich beruhen und gehen ein auf das Materielle, die neu systematisirte Intervallenlehre, so ist schon aus dem angegebenen Raum, welchen sie in dem Werke von Grädener einnimmt, zu ersehen, dass sie hier viel stattlicher auftritt als bei Anderen. Selbst Herr Mayrberger mit seiner »Intervallenlehre« muss vor einer solchen Erweiterung des Gebiets die Segel streichen. Der Herr Verfasser behandelt den Gegenstand in zwei Abschnitten, von denen der erste »die Intervalle als solche« S. 18—61, der zweite »die angewandte Intervallenlehre« S. 62—116 betrifft. Die »Intervalle an sich« sind verständlich genug, aber eine »angewandte Intervallenlehre« ist es weniger; »angewandte Intervalle« würde wohl sicherer das bezeichnet haben, was der Verfasser sagen will. Er wendet die Intervalle nun so an, dass er den Parallelismus zweier Stimmen bespricht und hierbei auch eingehend die Quinten- und Octavenfortschreitungen durchnimmt, über welchen Zankapfel der Autor sehr liberale Ansichten kundgiebt. Nach den verschiedenen Bewegungsarten kommen die Stimmführungsmittel an die Reihe, als da sind Vorhalt, Anticipation, Durchgang, Vorhalt, Wechselton u. s. w. Noch viele andere Materien finden Berücksichtigung: Figuration, die Quart als scheinbare Dissonanz, Querstände, praktische Aufgaben zur Intervallenlehre nebst vier Tabellen oder Anhängen von musikalischen Beispielen, deren zwei sich mit lutherischen Choralmelodien beschäftigen. Auch die anderen musikalischen »Anhänge« gegen Ende des Bandes (S. 277—294) haben es mit derartigen Choralweisen in verschiedener Bearbeitung zu thun. Diese Musikart scheint der Verfasser besonders in sein Herz geschlossen zu haben, und es lässt sich ja nicht leugnen, dass sie viele schöne Harmonisirungen zulässt. Aber ebenso wenig lässt sich leugnen, dass diese deutsche Choralsucht ein grosser Zopf ist, der Manchen nachhängt, die sich moderner Freisinnigkeit berühmen und sie in anderen Dingen auch wirklich besitzen. Die sonstigen Gattungen oder Formen der Musik kommen darüber zu kurz. Harmonielehre ist keine Formenlehre, aber sie soll die harmonischen Elemente unparteiisch in allen diesen Formen aufsuchen. Der Herr Verfasser gehört zu jenen älteren Musikern unserer Zeit, welche in der wirklichen Kenntniss der Werke der Vorzeit über Seb. Bach nicht hinausgegangen sind und diesem Meister eine ganz besondere Adoration gewidmet haben. Die Kenntniss der Tonwerke und Tonlehren **vor** Bach ist aber namentlich dem Theoretiker unerlässlich, nicht um die alte Theorie einfach zu copiren, sondern um in jener Gesellschaft eine Sicherheit in den Grundelementen zu erlangen, welche die spätere Musik nicht mehr so leichten Kaufes gewährt. Wäre der Verfasser in dieser älteren Tonlehre genügend bewandert, so würde er den Abschnitt von der »angewandten Intervallenlehre« nicht geschrieben, wir wollen sagen nicht mit dieser Ueberschrift versehen und besagte Lehre nicht als eine neue Erfindung hingestellt haben. Denn die Materien, welche hier bei der angewandten Intervallenlehre zur Sprache kommen, gehören meistens in ein anderes Gebiet, nämlich in das des Contrapunkts. Insofern ist seine Ausdehnung des Intervallen-Theiles und damit dasjenige, was dieses Lehrbuch hauptsächlich Neues enthält, zunächst aus einer einfachen Verwechslung verschiedener Disciplinen entstanden.

Der Verfasser wird zwar entgegnen, dass nach seiner Definition der genannten Disciplinen alles so in Ordnung sei wie er es vorgetragen habe — und das ist richtig, denn jedem Schritte, welchen der Verfasser unternimmt, ist eine beschützende Definition vorgesetzt. Es fragt sich nur, ob diese Definitionen selber in der Ordnung sind. Ueber Melodie, Harmonie und Contrapunkt spricht er sich S. 6 so aus: »*Melodie* (im weitesten Verstande) ist das Nacheinanderklingen mehrerer organisch [lies: musikalisch] verbundener Töne in einer Stimme, *Harmonie* das Zugleicherklingen mehrerer organisch [musikalisch] verbundener Töne in verschiedenen Stimmen, *Contrapunkt* das Zugleich- und Nebeneinander-Erklingen verschiedener Melodien. *Melodie und Contrapunkt* sind zugleich *harmonisch*, jene durch das schliessliche Zurückbeziehen ihrer Töne auf einen Mittelpunkt, eine Tonica, eine Scala, dieser vermöge der durch den Zusammenstoss der verschiedenen Melodien secundär erwachsenden Accorde. *Harmonie* ist zugleich *melodisch und contrapunktisch* durch die aus der Aufeinanderfolge ihrer Accorde secundär sich ergebenden und durch Durchgänge, Vorhalte, Anticipationen und anderes Schmuckwerk mehr oder minder sich emancipirenden Einzelstimmen.« (S. 6.) Um eine Kleinigkeit vorweg zu bemerken, so haben wir statt des Wortes »organisch« gesetzt »musikalisch« — nicht um damit zu sagen, dass wir uns in einer eigenen Definition so ausdrücken würden, sondern lediglich, um das »organisch« als unpassend abzuweisen. Der Verfasser muss wissen, dass der Begriff des Organismus auf einem anderen Gebiete zu Hause ist, als auf dem der Kunst, und für

letztere nur vergleichungsweise, aber nicht in directer Uebertragung verwendet werden kann. Von einem recht geschlossenen künstlerischen Product sagt man wohl, es sei ein Organismus, auch das gesammte Gebiet bezeichnet man als den Organismus der Kunst, und dergleichen mehr: aber man kann nicht bei einer rein formell-musikalischen Definition den Hauptbegriff in das Wort »organisch« legen, weil damit die ganze Definition in Rauch aufgehen würde. Die Kunst oder das Kunstwerk ist weniger und zugleich mehr als ein Organismus d. h. als das Gebilde des organischen Lebens. Sie entsteht nicht in solcher Natürlichkeit, aber hat auch dann, wenn sie recht gediehen ist, ein längeres, ein menschlich unsterbliches Dasein. Um auf unseren Gegenstand zurück zu kommen, so kann ja die einzelne Melodie, und eigentlich jede wahre dauernde Melodie, angesehen werden als ein Naturproduct, als eine Blume oder was sonst noch; aber will man »Melodie« in jener abstracten blutlosen Allgemeinheit definiren und das geben, was unser Autor »im weitesten Verstande« nennt und was wir eine recht unschuldige Denkübung nennen möchten, so wird man sich begnügen müssen zu sagen, Melodie sei die einstimmige (natürlich *nach*einander erklingende) Tonreihe, die nach der Höhe oder Tiefe wie nach der Zeitdauer genau gemessen werden kann. Durch die messbare Höhe oder Tiefe wird die Melodie im Klange rein, durch die messbare Dauer erhält sie Rhythmus, durch beides unterscheidet sie sich vom Vogelgezwitscher und liefert die Grundmotive für wirklich musikalische Gebilde. Dies zur Erklärung, warum wir oben das Wort »musikalisch« für »organisch« eingefügt haben.

Blicken wir nun zurück auf obige Definitionen, so wollen wir die harmlose Erklärung dessen, was Harmonie sei, nicht weiter besprechen, sondern uns lediglich den berühmten »Contrapunkt« ansehen. Dieser ist bekanntlich ein gar grosser Herr, welchem von allen Seiten der Hof gemacht wird, aber eigentlich doch mehr nur aus respectvoller Ferne; ein intimer Umgang findet selten statt. Dieser Contrapunkt aber soll sein das Zugleich- und Nebeneinander-Erklingen verschiedener Melodien, deren Zusammenstoss Accorde erwachsen lässt, oder auch vielleicht nicht erwachsen lässt. Referent ist sich nicht recht klar darüber, warum er bei dieser Definition in eine heitere Stimmung geräth; vielleicht kommt es daher, dass er an einige schöne moderne Contrapunkte denkt, bei denen die Melodien wirklich mit ihren Köpfen Zusammenstösse verüben. Aber darüber ist er sich klar genug, dass der Verfasser den Contrapunkt mit dem *Canon* verwechselt hat. Freilich ist dies eine tief eingewurzelte und allgemein verbreitete Verwechslung. Wenn die Alten obige Definition von dem Zugleich- und Nebeneinander-Erklingen verschiedener Melodien gelesen hätten, so würden sie gesagt haben: »Das ist nicht Contrapunkt sondern Quodlibet.« Und die, so zu sagen, Uralten würden geurtheilt haben: »Das ist nicht Contrapunkt sondern Discantus.« Beides gehört allerdings zum Contrapunkt, aber es erschöpft seinen Begriff nicht. Er begreift in sich das ganze Gebiet der Harmonie als formale Mehrstimmigkeit, das heisst er beschäftigt sich nur mit denjenigen Gesetzen der Mehrstimmigkeit, welche eine musikalische Harmonie erzeugen ohne Rücksicht auf irgend einen Zweck der Composition oder der Anwendung dieser harmonischen Bildungen. Werden aber zu einem bestimmten Zwecke, zur Ausführung durch Singstimmen oder Instrumente, die Töne mehrstimmig verbunden, so tritt das reine Contrapunktiren zurück vor dem Componiren, dessen Zwecken es dienstbar wird. Wenn soeben gesagt wurde, dass der Contrapunkt das ganze Gebiet der Harmonie in sich begreift, so ist durch die hinzugefügte Erläuterung schon der Sinn angegeben, in welchem dieses zu verstehen ist. Das »ganze Gebiet« will nur besagen, dass der Contrapunkt nicht an die strengen, an die canonischen und fugirten Formen der Harmonie gebunden ist, sondern auch die freieren harmonischen Bildungen umfasst. Wie und in welcher Mannigfaltigkeit mehrere gleichzeitig erklingende Töne nach rein formalen oder abstract musikalischen Gesetzen mit einander verbunden werden können, alles das lehrt uns der Contrapunkt.

Dies ist allerdings ein ausserordentlich grosses Gebiet, aber zugleich ein fest begrenztes. Keineswegs soll damit gesagt sein, dass der Contrapunkt schlechthin alles umfasst was Harmonie heisst und dass daher unsere sogenannte »Harmonielehre« ihre Brocken vom Tische des Contrapunktes aufzulesen habe. Es giebt ein Feld der Harmonie, welches der Contrapunkt völlig unberührt lässt, dieses kann man als primitive Harmonie oder auch wohl als Urharmonie bezeichnen. In seinem physikalischen Grunde nennt man es Naturharmonie. Musikalisch kommt es zur Erscheinung in denjenigen Instrumenten, welche mehrere, unabhängig von einander erklingende Töne zu gleicher Zeit angeben können. Solche Instrumente sind zweierlei Art. Die ersten und ältesten von ihnen geben zu einer singulären Melodie eine gleichsam unarticulirte harmonische Grundmasse in einem durchgehenden Brummbass; die anderen aber bilden als mehrstimmige Tasten- oder Saiteninstrumente einen der Hauptfactoren der modernen Tonkunst. Diese Art der Harmonie war bereits vorhanden und lange in Uebung, als im Mittelalter der Contrapunkt auftrat, wenn auch nur als unentwickelte harmonische Masse, und jeder glückliche Schritt in der Vervollkommnung der contrapunktischen Kunstmittel rief zugleich eine höhere Entwicklung des eigentlich harmonischen Elementes hervor. In solcher Seiten- und Gegenbewegung gelangte dieses rein harmonische Element endlich dahin, seine kunstmässige Selbständigkeit zu erreichen; solches geschah in zwei Stufen oder auf zwei verschiedenen Wegen, welche denselben Ausgangspunkt hatten. Beide schliessen sich an die mehrstimmigen Tasteninstrumente oder, wie wir der Kürze wegen sagen können, an Clavier und Orgel. Die erste, und man muss sagen die natürlichste, Weise war die, dass jene Instrumente zur Begleitung mitwirkten auf Grund eines Basses. Als nächste Veranlassung einer solchen Begleitung muss der einstimmige Gesang bezeichnet werden; bald aber wurde die Mitwirkung dieser Tasteninstrumente auch bei allen übrigen Compositionen, selbst bei den grössten Tonwerken in Anspruch genommen: so dass eine richtige Unterweisung in dieser Kunst des Accompagnements den Harmonieschüler stufenweise in dem ganzen Gebiete der Tonkunst orientiren kann. Die Grundlage dabei bleibt der Bass, der Generalbass. Dies also ist die Generalbasslehre, welche in ihren Elementen bereits den gesammten Inhalt der Harmonielehre enthält und insofern, wie oft geschehen, mit derselben als gleichbedeutend angesehen werden kann; wir nennen sie aber richtiger nur die erste Hälfte oder Stufe dieser Lehre. Was dann als zweite Hälfte folgt, ist wesentlich eine Anwendung der ersteren auf einer höheren Stufe. Diese zweite hat, wie wir soeben bemerkten, denselben Ausgangspunkt, das heisst sie knüpft sich an dieselben mehrstimmigen Tasteninstrumente. Sie bezweckt aber nicht die harmonische Begleitung zu ordnen, sondern vielmehr das Freispiel oder das sogenannte Phantasiren. Aus diesem Phantasiren erwuchsen die selbständigen Tonstücke für Laute, Clavier und Orgel. Auf dem Wege des Contrapunktirens konnten dieselben nicht zu Stande kommen, sondern vielmehr nur durch eine Vereinigung beider Elemente, angewandt auf die Natur eines einzelnen Instrumentes. Hier auf der höheren Stufe hat die Harmonielehre ebenfalls noch ein reiches Feld; aber wenn dieser Theil des Unterrichtes wirklichen Nutzen haben soll, so setzt er Contrapunktik und Formenlehre voraus. Was daher schon bei der Besprechung der Mayrberger'schen »Harmonik« ausgeführt wurde, möchten wir hier noch einmal wiederholen, nämlich dass zwischen Harmonielehre und Harmonielehre ein

grosser Unterschied ist. Sie kann das Erste, das Elementarste, und sodann wieder das Letzte und Höchste sein.

Der Verfasser des vorliegenden Werkes hat uns durch die Verheissung eines wissenschaftlichen Systems ein Recht darauf gegeben, eine solche Zusammenfassung des Gegenstandes von den einfachen Grundzügen bis zu der ausgebildetsten Anwendung harmonischer Elemente zu erwarten. Aber um etwas derartiges leisten zu können, müsste er zunächst das ganze Gebiet klar und unbefangen übersehen, was offenbar nicht der Fall ist. Er hat weder die Aufgaben genügend bezeichnet, welche die Harmonielehre zu erfüllen hat, noch seinen Gegenstand von den übrigen musikalischen Disciplinen richtig abgegrenzt; das von ihm Vorgetragene wird daher auch nicht den Nutzen haben, von welchem es bei seinen vielfach gelungenen Ausführungen sonst begleitet sein würde. Dass wir hierin Recht haben, wird der Herr Verfasser aus dem Schicksal seines Buches selber ersehen können. Wir heben übrigens gern hervor, dass es mit Nutzen und Interesse namentlich von Solchen gelesen werden kann, die gewohnt sind, sich durch eine undurchsichtige dornige Darstellung nicht abschrecken zu lassen. Nicht eben anziehend ist die Streitsucht, welche überall darin zu Tage tritt, meistens in aphoristischer Weise und ohne dass der Leser die Ursache der Polemik begreift. Bei mehreren derartigen Gelegenheiten gewinnt es den Anschein, als ob der Herr Verfasser die Meinung hege, er allein besitze das Recht, confus zu sein. Wir sind aber vielmehr der Ansicht, dass dieses noch ziemlich lange ein allgemein deutsches Grundrecht bleiben wird.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Violoncell.

Kasp. Jac. Bischoff. Zweites grosses Concert für Violoncell mit Begleitung des Orchesters oder Pianoforte. 1. Theil. Allegro appassionato. Pr. mit Pianoforte M. 4,20. Op. 43. Offenbach a. M., Joh. André.

Das Violoncell ist vorwiegend ein Instrument für schönen breiten Gesang und diesen sollte man in Compositionen für dasselbe vor allen Dingen cultiviren. In einem längeren Stücke, z. B. einem Concert, einerlei für welches Instrument, mag man höhere Ansprüche an die Technik des Spielers machen, wie es z. B. ein Weber und Mendelssohn thun, von den grossen Meistern zu schweigen; diese legen aber niemals Etüden ein oder bevorzugen das virtuose Element, sondern lassen es in dem Bestreben, immer Musik zu bringen, Nebensache sein. Und so sollte es von Rechtswegen auch ferner gehalten werden; es wird aber von manchem Neuern nicht so gehalten. Niemals haben wir es schön finden können, wenn der Cellist sich abmüht, Passagen und Virtuosenstücke auf seinem Instrument herauszubringen, die mehr für die beweglichere Geige passen. Unsere gegenwärtigen Meistervioloncellisten spielen freilich den Teufel aus der Hölle und wieder hinein, und wir bewundern ihre glänzende Virtuosität, dennoch müssen wir uns auch bei ihnen sagen, dass nicht das virtuose, sondern das gesangliche Element der Natur des Instruments angemessen ist und am meisten wirkt. Die in den Concerten gewöhnlich am zahlreichsten vertretene Damenwelt wird es einstimmig bezeugen, sie denkt ebenso, mag der Spieler blond oder schwarz sein, mag er zugleich auch mit den Augen spielen oder nicht. Dass die Männerwelt derselben Meinung ist, darauf geben die Herren Violoncellisten vielleicht auch etwas. Wozu ist denn die Cadenz erfunden? Sie soll ja dem Spieler Gelegenheit geben, seine Fertigkeit zu zeigen. Benutze man sie also, wenn man von Verfolgung specifisch virtuoser Zwecke nicht lassen kann. Was nun vorliegendes Stück, den ersten Satz eines Concertes (*Allegro appassionato* A-moll $^4/_4$) betrifft, so kann man nicht sagen, dass der Gesang vernachlässigt und der Virtuose übermässig bevorzugt sei; immerhin aber hätte sich letzterer um ein weniges mehr im Hintergrunde halten können. Spielt den Satz ein Davidoff, dem das Concert gewidmet ist, oder ein Grützmacher, Cossmann, Popper, freilich, so lässt man sichs gefallen, treten an ihn aber Spieler heran, die nicht wie die genannten über der Technik stehen, so kann letztere gar leicht für sie sowie für die Hörer zum Stein des Anstosses werden. Der Componist zeigt übrigens, dass er das Zeug dazu besitzt, ein Concert zu schreiben, und das wollen wir nicht unterlassen lobend anzuerkennen. Dürfen wir aus der Begleitung mit Clavier Schlüsse ziehen auf das begleitende Orchester, so wird auch letzteres die Solostimme nicht decken. Der Satz kann recht gut für sich allein befriedigen, deshalb dürfte nichts dagegen einzuwenden sein, dass er allein ausgegeben wurde. Wir bezweifeln nicht, dass er die verdiente Beachtung finden wird. *Dk.*

Für Declamation und Clavier.

Carl Schneider. Hochzeitlied für Declamation und Pianoforte. Dichtung von Goethe. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. M. 1,75.

Das Genre ist in neuerer Zeit allerdings cultivirt, jedoch sehr spärlich. Von durchschlagender Wirkung waren Erzeugnisse dieser Art nicht und das ist erklärlich, denn sie haben etwas Zwitterhaftes an sich, das es zu einem ungetrübten Genuss nicht kommen lässt. Dazu hat die Ausführung meist ihre Schwierigkeiten; Wort und Ton, beide wollen zur Geltung gebracht sein und da wird denn bald zu stark, bald zu leise, bald zu schnell, bald zu langsam gesprochen oder gespielt, kurz es hapert bald hier bald dort und will nicht zusammen geben. Wir haben es selbst erlebt, als eine Niemann-Seebach und ein vorzüglicher Clavierspieler ein derartiges Stück von Liszt einübten. Nach einer grossen Anzahl Proben ging es endlich gut zusammen, aber Alle, Zuhörer wie Vortragende, mussten sich sagen, dass eine erhebliche Wirkung mit diesem Vortrage nicht erzielt worden sei. Der Erfolg stand zu der aufgewandten Mühe in keinem Verhältniss. Vorübergehend, geschickt angebracht und gemacht kann das Melodram in grösseren musikalischen Werken, wie z. B. in Antigone, Athalia etc. von Mendelssohn, in Manfred von Schumann, auch in Opern, von grosser Wirkung sein. Ihm aber als selbständiger Kunstgattung das Wort zu reden, dazu können wir uns nicht verstehen. Die Zeiten eines Benda sind vorüber, meinen wir. Den vorliegenden Versuch kann man übrigens ruhig passiren lassen, er ist unschuldig und wird nichts Böses anrichten.

Lieder für eine Singstimme mit Clavier.

Th. Stauffer. Aus den Schweizerbergen. Ein Cyklus von Schweizerliedern für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Zweite Sammlung. Frühlingsbilder. Op. 9. Heft 2. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Pr. M. 2,25.

Die vier Lieder sind in der Schweizer Weise frisch frank und frei componirt. Es versteht sich von selbst, dass der Jodelton in ihnen seine Rolle spielt, er gehört nun einmal zum Schweizerliede, aber folgern soll man nicht daraus, dass die Lieder eigentliche Jodellieder seien, wenn am Schluss auch

einmal auf »la la« oder »holi ho« gesungen wird. Es sind mehr nur Anklänge an den Jodelton und diese finden wir vollkommen berechtigt. Die Mundart der Texte ist selbstverständlich ebenfalls die schweizerische. Der Text zum zweiten Liede des Hefts »O wenn ich flüge chönnt« ist von Pfyffer zu Neueck, die andern drei Gedichte »Mis Schätzli«, »Wie schön bist du, mis Heimathland« und »Das Alpenfest« sind von dem Componisten selbst. »Das Alpenfest« ist ein länger ausgesponnenes dreistimmiges Lied, an dem nach Belieben auch der zweistimmige Chor Theil nehmen kann und das sich recht hübsch machen wird. Die Lieder fallen alle gut ins Gehör, ohne trivial zu sein, und singen sich leicht. Wer sich für derartige Klänge überhaupt interessirt, der wird die freundliche Gabe willkommen heissen.

Frdk.

Kinderlieder für eine Stimme mit Clavier und mit Clavier und Geige.

Carl Reinecke. Zehn Kinderlieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 135. Fünftes Heft der Kinderlieder. Pr. M. 2,50.

—— **Acht Kinderlieder** mit leichter Clavier- und Violin-Begleitung. Op. 138. Sechstes Heft der Kinderlieder. Pr. M. 2,75.

—— Dasselbe. Bearbeitung für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte allein vom Componisten. Pr. 2 Mark.

Leipzig, Breitkopf und Härtel.

E. H. Also Herr Reinecke ist auch Dichter. Wir gratuliren. Nun ja, wer hätte nicht für seine lieben Kleinen einmal ein Gedicht gemacht! Da ist so »ein kleiner Stöpsel, kaum zwei Käse hoch«, der noch weiter nichts kann, als »essen, gehn und schrein«, den portraitirt der Papa in Worten und dem singt dieser oder die Mama, »nimmt sie ihn auf ihren Schooss«, das vom Papa auch fein componirte Liedchen vor und »dann ist die Freude gross«. Ja ja, der kleine Stöpsel will auch schon sein Vergnügen haben und Papa und Mama bereiten es ihm mit Vergnügen. Oder der allerkleinsten Schwester »Käthchen« wird, wenn sie aus dem »Bädchen« kommt, von Allen ein »kleines Serenädchen« gebracht, wobei »Gretchen mit einer Stimme wie ein Fädchen« singt und Carl »kleine Silberdrähtchen« auf ein »Brettchen« zieht und »pizzicätchen klimpert« und Alle dem Käthchen »das Allerbeste auf seinem Lebenspfädchen« wünschen. Ein andermal wird im Rule-Britannia-Tone erzählt, wie der gute König Arthur von gestohlenen Eiern, Mehl und Speck Pfannkuchen backt, sich dazu Gesellschaft einlädt und, was vom Kuchen übrig bleibt, Sonntags aufwärmt. Ob sichs, nebenbei gefragt, mit dem Pfannkuchen wohl eben so verhält wie mit dem Sauerkohl, für den die Witwe Bolte (in »Max und Moritz« von Wilhelm Busch) »besonders schwärmt, wenn er wieder aufgewärmt«? Doch die Redaction möchte Protest erheben, wenn wir Miene machten, hier gastronomische Fragen zu erörtern. Also weiter. Wieder ein andermal wird ein Räthsel aufgegeben, oder von einem Schifflein erzählt, dessen Rumpf ein Blumenblatt, der Mast ein Rosendorn, der Steuermann ein Käfer ist und auf dem liebliche Libellen fahren, oder die flinke »goldgrüne« Libelle selbst wird beschrieben in ihrem Thun und Treiben; dann ist wieder die Rede vom »lustigen Musiciren« der Kinder, an dem sich auch der »Piepmatz in seinem Bauer« betheiligt, oder der Kukuk muss auf Fragen antworten, die das Kind ihm vorlegt. Lauter Geschichten, die kleine Stöpsel und Käthchen und Gretchen gern hören, am liebsten gesungen. Herr Reinecke ist sicher ein grosser Kinderfreund, vielleicht auch glücklicher Besitzer einer Portion Kinder, sonst hätte er den Ton schwerlich so gut getroffen, überhaupt nicht so viel für Kinder geschrieben. Er hat aber auch Andere herangezogen; so sind in den beiden Heften vertreten Hoffmann von Fallersleben mit »Maiglöckchen läutet in dem Thal«, »Der liebe Hahnemann«, »Eine kleine Geige möcht' ich haben«, »Summ summ summ, Bienchen summ herum« und »Du lieblicher Stern«; Julius Sturm mit »Schneewittchen« und »Als Mütterchen krank war«, Carl Enslin mit »Christkindchens Einlass«, R. Reinick mit »Im Fliederbusch ein Vöglein sass«. Von musikalischer Seite betrachtet entsprechen die Lieder ebenfalls ihrem Zwecke. Freilich sind nicht alle so, dass sie vom kleinen Kinde leicht nachzusingen wären, so sollen sie auch wohl nicht sein; der Verfasser reflectirt gewiss darauf, dass sie, theilweis wenigstens, dem Kinde zur Erheiterung vorgesungen oder von schon erwachseneren Kindern gesungen werden. Dass für Scherz und Humor gesorgt ist, wird man aus dem Mitgetheilten ersehen. Er darf in der Art Liedern auch nicht fehlen, denn er ist ein Lebenselement für Kinder. Das wusste Niemand besser als Hoffmann von Fallersleben und deshalb haben dessen Kinderlieder eine so ausserordentliche Verbreitung gewonnen. Die Begleitung zu den Liedern ist nicht schwer, für Kinder aber doch nicht sehr leicht zu nennen. Sie malt oft in allerliebster Weise das Bild aus. Das sechste Heft, Op. 138, ist sowohl mit Clavier- und Violinbegleitung, als auch mit Clavierbegleitung allein erschienen. Die Violinpartie ist leicht und wird von einem kleinen Carl oder Fritz zu seiner und anderer Kinder Freude gespielt werden. Allen, welche das Glück haben, einen oder ein paar oder viele kleine Stöpsel oder Gretchen oder beide zusammen zu besitzen, überhaupt allen kinderlieben Leuten empfehlen wir diese niedlichen Lieder, die dazu angethan sind, Kleinen wie Grossen Vergnügen zu machen.

Für gemischten Chor und Orchester.

Joh. Heuchemer. Meerfahrt. Gedicht von Anastasius Grün für Bariton-Solo und Chor mit Begleitung von kleinem Orchester. Op. 9. Nachgelassenes Werk. Partitur 2 M. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1874.

Ein nachgelassenes Werk. Grün's »Meerfahrt« (Wie so rein des Himmels Bläue) ist vom Verfasser in recht ansprechender Weise musikalisch illustrirt. Ob es angebracht war, für das Gedicht gemischten Chor und Orchester in Anspruch zu nehmen, darüber kann man verschiedener Meinung sein. Doch wir sehen von diesem Punkte ab und nehmen das Stück wie es einmal ist. Das Orchester ist zusammengesetzt aus zwei Clarinetten, zwei Fagotts, einem Horn und dem Streichquartett. In Achtelfiguren wogen die Streichinstrumente (im $^9/_8$-Takt G-dur) auf und ab und geben dem Stück die Färbung, die Blasinstrumente halten sich im Hintergrunde und füllen mehr aus, nur das Horn tritt dann und wann vernehmlicher hervor. Der Chor wird zweimal wirksam unterbrochen durch ein Bariton-Solo. Das kleine Gemälde ist anspruchslos angelegt und ausgeführt und macht, wie schon gesagt, einen freundlichen Eindruck. Von Schwierigkeiten kann keine Rede sein, Alles ist leicht sing- und spielbar, so leicht, dass einigermaassen geübte Sänger und Orchesterspieler das Werkchen prima vista ausführen können. Die Gesangvereine singen zur Abwechselung gern einmal einen kurzen leichten Chor, mögen sie auch den vorliegenden berücksichtigen und dasselbe mögen Vereine thun, welche nicht über bedeutende Kräfte verfügen. Diesen wie jenen wird das Stück Vergnügen machen, nicht weniger ihren Zuhörern.

Frdk.



ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 15. Mai 1878. **Nr. 20.** XIII. Jahrgang.

Die zweite Periode der Hamburger Oper von 1682 bis 1694, oder vom Theaterstreit bis zur Direction Kusser's.

(Fortsetzung.)

Im Jahre 1686 machten die Genannten einen neuen Versuch, die Singbühne zu beleben, und zwar arbeiteten diesmal Bostel und Franck zusammen. Die Gesellschafter, welche mit Gerhard Schott, dem Eigenthümer des Theaters, die Opern eine zeitlang gemeinsam geleitet hatten, trennten sich in dieser unruhigen Zeit von ihm, so dass er abermals allein sein Haus verwalten musste. Die neue Oper war ein weitschichtiges Werk in zwei Theilen:

27. Der glückliche Gross-Vezier Cara Mustapha. Erster Theil. Nebenst der grausamen Belagerung und Bestürmung der Kaiserlichen Residenzstadt Wien. 38 Bl. Vorbericht, historische Einleitung, Vorspiel und 3 Acte („Abhandlungen" genannt). 19 Verwandlungen und 6 Tänze; 44 Arien, 18 in der Rundstrophe.

Der Text war L. v. Bostel's selbständige Arbeit und ist als seine Hauptleistung für die heimische Bühne anzusehen. Der lange »Vorbericht« bildet eine kleine Abhandlung zur Vertheidigung der Singspiele überhaupt, wie vorliegender Arbeit insbesondere. Obwohl die Mängel seines Productes »aufs genaueste« erkennend, will er doch im Voraus allen denen begegnen, die viel zu richten und nichts besser zu machen wissen — sagt aber vorsichtig: »Er begreift darunter im geringsten nicht die von ihm geliebte und geehrte gottselige und hochgelehrte Männer, die aus einem christlichen Eifer alle Schauspiele vor unzulässig halten, in welchen, schon vor langen Jahren absonderlich in Frankreich erhobenen und daselbst durch viele gelehrte öffentliche Schriften gründlich erörterten Streit (vid: Journ. des Scav. ann. 1666 pag. ult. La Connoiss. des bons Livr. p. m. 258 sqq. La Mothe LVai Tom. XI. Lottr. 80, Biblioth. de Sorel chap. 10) sich einzumischen er so wenig gesinnet als tüchtig ist. . . . Indessen lebet er der Hoffnung, dass der, in Verfertigung dieser Spiele, ohne Absicht einigen Eigennutzes oder Gewinnes, bei müssigen wenigen Stunden bloss zu seiner Gemüthsbelustigung genommene Zeitvertreib von keinen Menschen ihm übel, viel weniger gar zur Sünde ausgedeutet werden könne« — wobei er von Luther und anderen alten und neuen heiligen Vätern Zeugnisse beibringt, dass sie zu diesem Zweck Komödien erlaubt und geübt haben. Eine ganz geschickte Vertheidigung für einen Privatmann, bei welcher aber die berufsmässigen Poeten und Componisten weniger gut fuhren. Ueber das noch immer im Unklaren liegende Verhältniss der geistlichen und weltlichen Stücke zu einander sagt er zuerst das ganz Richtige mit diesen behutsamen Worten: »Ob zu foderst Geistliche Geschichte in Schauspielen denen Weltlichen vorzuziehen, ist eine, wie an sich noch unentschiedene, also von ihm näher zu erörtern deswegen unnöthige Frage, weil er auch dero Behuf gottselige Männer anführen kann, welche durch ihre Beispiele in Ausbreitung weltlicher Begebnüssen oder Gedichte ihm zu Vorgängern und folglich auch Verthädigern dienen müssen, massen ausserdem diese Spiele insgemein nur das Absehen zu nutzen und zu belustigen haben, welches sothanen Unterscheid aufhebet, wenn nur die Tugend beliebt, das Laster gehasset gemacht, jene zur Nachfolge und diese zum Abscheu vorgebildet sein, welcher Zweck dann in diesen gleichfalls gesuchet« . . . So gewunden und zaghaft die Meinung hier auch ausgedrückt sein mag, erhebt sie sich doch durch die Ansicht von der Wesengleichheit weltlicher und geistlicher Theaterstücke weit über den damaligen theologischen Opernstreit.

Hierauf sucht er die Wahl eines solchen, frischweg der Tagesgeschichte entnommenen Gegenstandes zu rechtfertigen mit der Autorität des »fast wie unvergleichlich, also unfehlbar jetzo angesehenen Mr. de Racine«, indem er mit diesem dafür hält, dass »die Nähe der Zeit durch Entfernung des Ortes ersetzet, was einige hundert Meilen von uns, als wäre es einige hundert Jahre vor uns geschehen, gehalten« werde, dass das also was, mit Goethe zu reden, weit hinten in der Türkei geschieht, jeden Tag auf die Bretter kommen kann; um so mehr, meint Bostel, da bei ihm christlicherseits nur der Graf Starenberg redend, »die übrigen hohen Helden aber, als in einem Gemählde«, schweigend präsentirt seien. »Die in der übrigen Erfindung genommene Libertät bedarf keiner Entschuldigung, ohne allein, dass dieselbe vielleicht sinnreicher hätte eingerichtet werden können, wann man mehrere Zeit dazu verwenden wollen, wiewohl die, jetzo in dieser Arbeit für die besten Meistere angesehene Franzosen die viele, denen Italiänern so beliebte, öfters bei den Haaren herbei gezogene Verwirrungen nicht gross, sondern es für besser und künstlicher halten, eine blosse Geschichte, mit schicklicher und wahrscheinlicher Verbindung des ganzen Verlaufs auszuführen, worinnen der Leser oder Zuschauer alles gleich merke und begreife, da es sonst vielen Nachsinnens und Errathens bedarf, welcher Lehre man auch in diesen Spielen gefolget und verhoffentlich ein Genügen gethan hat.« Aber mit den drei Einheiten will er es so genau nicht nehmen, da ihnen von Franzosen selbst widersprochen sei und sie wenigstens in der Oper sich ihnen nicht unterwürfen. Diese Bemerkungen sind gleichsam ein Wiederschein des

grossen Glanzes, in welchem die über Erwarten schnell empor gekommene französische Oper dastand. Bostel gehört zu denjenigen deutschen Librettisten, welche in der Nachahmung derselben am weitesten gingen. Auch andere Poeten und Musiker folgten dieser französischen Kunst, deren Macht damals am grössten war.

Mit erfreulicher Offenheit gesteht Bostel die »Unformlichkeit« seiner Arbeit ein und erklärt, zuerst hätten es fünf »Abhandlungen« werden sollen, die aber zu einer so verdriesslichen Länge angewachsen seien, dass es habe »in zwo repräsentationes zerschnitten und dadurch diese jetzige Unformlichkeit neben vielen mehrern Mängeln zugelassen werden müssen.« Es wäre allerdings für unsere Bühne besser gewesen, wenn wir den Franzosen damals ihre Kunstmittel, die drei Einheiten, den Alexandriner und Anderes, gelassen und dafür ihre Gewandtheit in der Gliederung und harmonischen Abrundung eines Stoffes nachgeahmt hätten.

L. von Bostel's drei Quellen waren: die Geschichte (man kann sagen die Tagesgeschichte), ein damals beliebter Roman über Cara Mustapha, und eigne Erfindung. Die »historische Einleitung« erzählt die Geschichte der Sultane seit 1600, gelehrt wie alles übrige. Das Personenverzeichniss führt auf: als »Singende« 30 Personen und 7 Chöre, als »Schweigende« auch etwa 30 Personen (unter ihnen die Fürsten von Polen, Bayern, Sachsen und Lothringen) und mehrere Haufen. Es war die volkreichste Opera so bishero fürgestellet: im Zerstörten Jerusalem (Nr. 44) werden wir ein Seitenstück hierzu erhalten. Auch die Verwandlungen, Maschinen und Tänze registrirt der Poet so ausführlich, als ob er für Bayreuth oder ein modernes Hofoperntheater arbeitete.

Und nun beginnt das Vorspiel mit drei allegorischen Bildern, von denen die beiden ersten dem Propheten Daniel entnommen sind, das letzte aber den die Kirche verfolgenden Mohamed darstellt, wobei der Engel Gottes überall ins Mittel treten muss. Mit diesen Luftspiegelungen vor Beginn des ersten Actes aber nicht zufrieden, hat Bostel, um den weitschichtigen Stoff dem Zuschauer einigermaassen harmonisch erscheinen zu lassen, auf jeden Act noch ein solches allegorisches Bild folgen lassen, so dass ihrer zusammen sechs sind und das letzte den Schluss des ganzen ersten Dramas bildet. Von diesen Bildern theilen wir das vierte wörtlich mit; es tritt ein, nachdem im ersten Acte türkischer seits beschlossen ist, den beschworenen Frieden zu brechen.

»Vierte Vorstellung. Dem türkischen Kaiser Sultan Mahomed erscheinet im Traum am gestirnten Himmel ein von denen Ottomanen im Wappen geführter wachsender Mond, der sich plötzlich in einen abnehmenden verwandelt und verfinstert wird, worauf die Sterne sich bewegen, die grössesten sich zusammen fügen und in hellbrennenden Lichte diese Worte hervor bilden: ORITUR DUM GRATIA SOLIS JUSTITIÆ. Welche durch die folgendes aufgehende Sonne, in welcher ein rothes Kreuz glänzet, ihren Schein verlieren.

Ein in der Luft schwebender Engel singet:

Aria. Du König in der Nacht,
Du hast ja keinen Schein,
Als den der Sonnen Macht
Dir gnädig flösset ein.
Wenn die sich von dir wendet,
Ist auch dein Glanz geendet;
Verkehret sie ihr Angesicht,
So kehrt sich auch dein Licht.

2.

Du stolzer Ottoman!
Der Glanz, den deine Macht
Vom höchsten Licht gewann,
Neigt sich zur finstern Nacht.
Der Himmel kehrt die Blicke,
Dein Wachsthum geht zurücke;
Die Sonne der Gerechtigkeit
Stürzt dich in Tunkelheit.

Tanz von Geistern, die dem Sultan im Traum erscheinen.«

Es ist nun nicht einfach Blutgier, welche den Mustapha treibt, sondern (nach Vorgang des Romans) auch Liebe zu Baschlari, seiner früheren Geliebten, der Schwester des Sultans und jetzigen Gemahlin von Bassa Beglerbeg Ibrahim in Ofen. Er will sie wiedersehen, wiedergewinnen. Sie hat ihn heftig geliebt, liebt ihn auch noch, sucht aber als tugendhafte Gemahlin solches zu vergessen. Sein Kommen setzt sie daher in Unruhe. Die Scene, wo er sie zum ersten mal wieder trifft, kann uns Bostel's Textkunst am besten veranschaulichen. Sie sieht ihn kommen und sagt:

Ach, Tugend, steh mir bei, dass ich mein Herz regier'!

Mustapha (kommt.) Holdseligste Baschlar, mein sträfliches Erkühnen
Würd' Ihren Zorn verdienen,
Wann nicht der Zwang der Liebe
Mich dazu triebe.

Baschlari. Es darf der Liebe nicht, dich schützt dein hoher Stand.

Must. Nein, Schönste, nicht der Stand, die Liebe muss mich schützen.

Baschl. Was soll dem Gross-Vezier der Schutz der Liebe nützen?

Must. Mustapha kommt allein.

Baschl. Der ist mir unbekannt.

Must. So will Baschlari den Mustapha nicht mehr kennen?

Baschl. Er ist jetzt Grossvezier, ich Ibrahim's Gemahl.

Must. Doch will Mustaphens Feu'r im Grossvezier auch brennen.

Baschl. So ist der Grossvezier selbst schuld an seiner Qual.

Must. Er hat sich genug bemüht, die grosse Gluth zu dämpfen.

Baschl. Wird solcher Vorsatz denn auch ferner ausgeführt?

Must. Mein Herze kämpft auf's best, ohne dass es Hülfe spürt.

Baschl. Die Liebe wird besiegt durch Fliehen, nicht durch Kämpfen.

Must. Schilt Sie die Liebe jetzt, die vormals ward gepriesen?

Baschl. Denk', was wir jetzo sein; das vormals ist nicht mehr.

Must. Ich bleibe der ich war, wie vormals auch nach diesen.

Baschl. Ich nicht, dieweil es mir verbeut die Pflicht und Ehr'.

Must. Die Ehr' und Pflicht sind Ihr vom Sultan angezwungen.

Baschl. Der Zwang verbind't dennoch mein Herz, das Tugend liebt.

Must. Wohl, wann das Herz noch frei, so sich dem Zwang ergiebt.

Baschl. Die Tugend hat bei mir den Fall nicht ausgedungen.

Must. Kann Sie dann Ibrahim im Lieben mir vergleichen?

Baschl. Er liebt mich so, dass ich nicht mehrers wünschen kann.

Must. Die Liebe pflegt sonst bald im Ehstand zu erbleichen.

Baschl. Die Meinung steht nicht fest, und geht bei uns nicht an.

Must. Ist es nicht süsser . . . .

Baschl. Ach, kann Bitten bei dir gelten,
Mustapha, so halt ein.

Wofern an Ibrahim ich untreu könnte sein,
Würdst du ja selbst an mir die leichten Sinne schelten.
Du hättest dieses Herz schon längsten überwunden,
Wär's nicht durch Ehr' und Pflicht zum Widerstand verbunden.
(gehet ab.)

Must. Hat Ehr' und Pflicht bei ihr so grosse Kraft,
Dass sie nur dadurch wird zum Widerstand verbunden,
So hab' ich schon ein Mittel ausgefunden,
Wie man da Rath zu schafft.
Kann ihres Mannes Tod sie dieser Pflicht entbinden,
Wird auch der Widerstand verschwinden.
Ich muss nur alsobald in's Lager mich erheben,
Um dazu Ursach und Gelegenheit zu geben.

Aria.

Was meiner Liebe schaden thut,
Muss alles untergehen;
Sollt' auch die ganze Welt im Blut,
In Feu'r und Flammen stehen,
Acht' ich doch alles nicht.
Baschlari zu erwerben,
Soll Ibrahim jetzt sterben,
So bricht
Das Band der Ehr' und Pflicht.
Ich acht' es alles nicht. (II, 7.)

Man wird dem Dialog Schärfe des Ausdrucks nicht absprechen können; wo er breit wird, liegt die Ursache mehr in dem gewählten Versmaasse, als in dem Autor. Die Steigerung bis zu einer abschliessenden Arie ist das Naturgemässe, denn dadurch eben wird der Text ein musikalischer; unwillkürlich ist der Componist aufgefordert, nun seinerseits ans Werk zu gehen und die Kraft der Musik zu zeigen. Um den musikalischen Werth des Textes unbefangen würdigen zu können, muss man sich freilich durch die einzelnen Ausdrücke nicht abschrecken lassen, denn ein componirbarer Text und eine geschmackvolle Dichtung können zwei ganz verschiedene Dinge sein. Dies ist insgesammt bei allen diesen Texten zu beachten; auch bei der folgenden Probe. Gegen Schluss des Stückes kommt ein Abgesandter aus Wien, der freimüthig redet, worauf Mustapha ausbricht:

Must. Mich strafe Mahomed, wenn wir die Stadt gewinnen,
Bleibt selbst in Mutter Leib ein zartes Kind verschont.
Abgesandter. Der Eid und Vorsatz wird wie heisser Schnee zerrinnen,
Wo Der es nicht verhängt, der in den Wolken wohnt.
Must. Der in den Wolken wohnt gedenkt Euch auszurotten.
Abges. Nicht uns, besondern die, so seine Macht verspotten.
Must. Der Ausgang zeigt, dass er Euch strafet und uns liebt.
Abges. Weil er für Euch die Straf' in's Höllenfeu'r verschiebt.
Must. Schweig, Hund! fort, leget ihn in Bande und in Ketten.
Lasst sehn, ob dich dein Gott und Kaiser draus kann retten!
Ihr allzusammen auf! bereitet euch zum Stürmen,
Wagt Volk und alle Macht, führ' Ibrahim ihn an;
Wir wollen jetzo sehn, ob Starenberg der Mann,
Der für Mustaphens Grimm kann seine Stadt beschirmen.

Aria.

Kommet, ihr Furien, kommet zusammen,
Reichet Mustapha die Schlangen, die Flammen,
Da ihr die Geister mit brennet und stecht!
Alles soll sterben, verderben, vergehen,
Himmel und Erde mit Schrecken ersehen,
Wie mein ergrimmetes Herze sich rächt.
Tanz von zwei Furien. (III, 11.)

Unmittelbar hierauf erhalten wir als »sechste Vorstellung« ein Bild, welches das Spiel vom Glücklichen Mustapha harmonisch-patriotisch abzuschliessen sucht, indem es zeigt, wie der »grausame Sturm« der angreifenden Türken endlich »von denen Belägerten tapfer und glücklich abgeschlagen« wird. Als hierauf zwei Officiere Stahrenberg's Lob singen, erwiedert der Held:

Preiset vielmehr des Allmächtigen Werke,
Der uns verleihet die muthige Stärke,
Und selbst zum Streite die Hände führt an.
Lasset den Weihrauch dankopfernder Stimmen
Zu den Thron seiner Grundgütigkeit klimmen,
Jauchzet frohlockend: Gott hat es gethan.
Alle. Lasset den Weihrauch dankopfernder Stimmen
Zu den Thron seiner Grundgütigkeit klimmen,
Jauchzet frohlockend: Gott hat es gethan.
(Finis.)

Als lustige Person ist eingeführt »Barac, des Grossvezirs kurzweiliger Diener«, zu dessen Rechtfertigung, weil der »schwerste Anstoss der Splitterrichter« eben auf seine Spässe fallen möchte, der Vorbericht anführt, dass man darauf bedacht sein müsse, solche Personen, die nun einmal nicht zu entbehren seien, denen aber nach Harsdorff's Theorie Lehren und Denksprüche nicht ziemten, »durch satirische Scherzreden zu einiger Nutzbarkeit fähig zu machen und die heimlichen Laster, die sonst in der Welt im Schwange gehende Missbräuche, durch höhnische Aufziehung, zu Verbesserung der Sitten, zu entdecken und durchzuhecheln.« Das klingt allerdings moralischer, als wenn man einen Opernnarren blos deshalb nöthig findet, weil das Publikum zwischendurch zu lachen haben will: aber im Grunde läuft beides auf dasselbe hinaus. Die Nothwendigkeit eines Narren lag eben so sehr oder mehr in den damaligen Musikspielen, als in dem Publikum. Barac erhebt sich nicht über die anderen Hamburger Lustigmacher. Einmal, als er gestohlenen Wein trinkt, singt er:

Du Abgott aller Musikanten,
In specie der Herren Operisten,
Die ohne dich nichts nutz zu machen wüssten:
Ich ehre dich, so lang ich lebe,
Mit allen deinen Anverwandten. (III, 8.)

Er ist es auch, der im folgenden Theil des Mustapha (Nr. 28 — Act II Sc. 2) das erste plattdeutsche Lied singt (4 Strophen), welches in einem Hamburger Operntexte vorkommt; bis dahin wurden nur einzelne Brocken eingestreut. Schon deshalb hat der Türke Barac die Unsterblichkeit verdient.

28. Der Unglückliche Cara Mustapha. Anderer Theil. Nebenst dem erfreulichen Entsatze der Kaiserlichen Residenzstadt Wien. 32 Bl. 8 Bilder („Vorstellungen") und 3 Acte („Abhandlungen"). 48 Arien, 18 in der Randstrophe.

Der zweite Theil ist dem ersten an Behandlung und auch an Interesse gleich. Er endet mit Mustapha's Strangulirung und der Freudenbezeugung der türkischen Soldaten darüber. Die Errettung Wiens bildet den Wendepunkt des türkischen Geschickes, innere Untreue den des Mustapha. In dem vierten und fünften Bilde am Schluss des ersten Actes spiegelt sich zuerst das Elend in Wien, dann die zum Entsatz heranrückende Armee.

Von da an tritt Wien in den Hintergrund und Mustapha's Schicksal spinnt sich ab. Zwei Scenen in diesem Theil mit Baschlari sind wieder vortrefflich. Bostel besass einen scharfen und behenden Verstand, weniger den Geist und Schwung der Lyrik; er zeigt daher mehr Fähigkeit zum recitirenden Drama, als zum Singspiel, wie es denn nicht schwer halten würde, seine beiden Theile in ein noch heute aufführbares Schauspiel zusammen zu schreiben. Nichtsdestoweniger ist es das erste Stück, welches eine Selbständigkeit verräth, wie sie in dem Maasse allen vorauf gegangenen geistlichen und weltlichen Originalen abgesprochen werden muss. Von den lyrischen Stellen zeichne ich als hervorstechend noch zwei aus, die sich beide auf Mustapha beziehen, und die ich beide schön finde. Sein Freund Selim singt Act I, Sc. 6:

Wollte Phoebus' stolzer Sohn
Sich der Kühnheit unterfangen,
Auf der Sonnen güldnen Thron
Für der ganzen Welt zu prangen:
Währt' es eine kurze Weil,
Dass durch einen Donnerkeil
Er gestürzt, ist untergangen.

Und Act III, Sc. 12 nach seinem Tode der Mufti:

Die Morgens in Herrlichkeit prangen,
Mit höchster Gewalt,
Sind öfters schon kalt,
Eh dass noch der Abend vergangen.

Mustapha, der ganz geringer Herkunft war, singt unmittelbar vor seinem Ende:

. . . . Ach kommt und lehrt,
Ihr, die Ihr Fürsten gleich den Göttern ehrt,
Durch ihre Gunst meint hoch zu steigen:
Ich kann durch meinen Fall euch zeigen,
Wie wir, gleich wie der Rauch, wann wir die Höhe finden,
Nur steigen zum Verderb, und in der Luft verschwinden.
(III, 11.)

Alle diese Beispiele könnten wohl noch an anderen Orten mit Ehren stehen, als in einem Operntexte.

Dem Leser dürfte die Wahrnehmung nicht entgangen sein, dass durch den hier behandelten Gegenstand das religiöse Gefühl auf eine ganz natürliche ungesuchte Weise angeregt wird. Man wird nun begreifen, dass Bostel's Ueberzeugung von der Wesensgleichheit geistlicher und weltlicher Schauspiele doch etwas anderes war, als eine blosse theoretische Ansicht, und auf wirklicher Kunsterfahrung beruhte.

Das merkwürdige Stück ist trotz vielfältiger Rohheiten in Ausdruck und Unbehülflichkeiten in der Anlage ein glänzender Beweis von der geistigen Kraft und dem dramatischen Verstande des Verfassers. Jene ganze Zeit war in allen ihren künstlerischen Aeusserungen von Musik erfüllt, es konnte daher dem gewandten Bostel nicht schwer fallen, seinen Scenen und Bildern einen musikalischen Zuschnitt zu geben. Aber eigentlich heimisch war er im Geburtslande des Singspiels, in Italien, nicht; als seine Heimath sind das französische Drama und die allgemeine deutsche Dichtungsweise der damaligen Zeit anzusehen. Der italienischen Form kam er daher nur in soweit nahe, als sie überhaupt schon Gemeingut geworden war; im übrigen war sein Recitativ wesentlich französisch, seine Arie deutsch geformt. Die Rundstrophe, diese bezeichnendste Form der Arie und ein echt italienisches Product, kommt in Wirklichkeit hier nicht so oft vor, wie oben bei dem Titel angegeben ist, da die meisten dieser sogenannten Arien sich mit der abrundenden Wiederholung einiger Worte begnügen ohne wirkliches da capo. Wie überhaupt mit seinem Texte zu den voraufgegangenen und nachfolgenden Poeten, nimmt Bostel auch in der Behandlung der Dichtungsarten eine Mittelstellung ein. Bei den Werken von Bressand, dem Braunschweigischen Operndichter, dessen Erzeugnisse in den nächsten Jahren auch auf dem Hamburgischen Theater zur Darstellung kamen, werden wir eine ähnliche Abhängigkeit von den Formen des französischen Drama wahrnehmen.

Nach Aufführung dieses Stückes erhielt die Bühne für längere Zeit unfreiwillige Ferien. »Wegen der innerlichen Unruhe ward per Recessum Senatus et Civium das Spielen Ao. 1686 den 12. Jan. untersaget« — hat ein Sammler der alten vaterstädtischen Operntexte hier bemerkt. Diese Unterbrechung trug sicherlich dazu bei, dass Bostel seine Mussestunden nicht ferner dem Theater widmete. Aber in der einflussreichen Stellung, welche ihm bald zu Theil wurde, hatte er gewiss oft Gelegenheit, der jungen Bühne wichtige Dienste zu leisten.

(Fortsetzung folgt.)

Concertaufführungen in Paris gegen Ende März 1878.

Erlkönigs Tochter von Niels Gade; die neunte Symphonie von Beethoven; Requiem von H. Berlioz.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débets.)

Die Châtelet-Concerte gegen Ende des Monats März brachten dem Pariser Publikum zwei interessante moderne Compositionen für Gesang und Orchester. Erlkönigs Tochter von Niels Gade und das Requiem von Hector Berlioz. Wir berichten hierüber Folgendes.

Erlkönigs Tochter hat viel mit ihrem Vater gemein. Das Sujet der von Niels Gade componirten Ballade ist einer dänischen Sage entlehnt, von der uns die Herren Romain Bussine und L. Mangeot eine Uebersetzung gegeben und gleichzeitig kund gethan haben, »dass in den dänischen und skandinavischen Legenden die Töchter des Erlkönigs eine wichtige und beinahe derjenigen der Sirenen im Alterthum ähnliche Rolle spielen. Sie verlocken durch ihre Schönheit, ihre Grazie und ihren Gesang die einsamen Wanderer, die sich Nachts im Walde verspäten. Weh dem, der ihren Reizen Widerstand leistet: sein Herz trifft ihr tödtlicher Streich.«

Genau das ist es, was dem Ritter Oluf begegnete.

Eines Abends, als er im Walde eingeschlummert war, nähert sich ihm von den Töchtern des Erlkönigs die jüngste und muthmaasslich auch die schönste und flüstert, mit leichtem Finger sein blondes Haupt berührend, ihm Liebesworte in das Ohr. Seit jenem Augenblick ist Ritter Oluf die Beute eines heftigen Fiebers; die Erinnerung an die bezaubernde Erscheinung verfolgt ihn unablässig selbst während der Vorbereitungen zu seiner Hochzeit. Am Tage vor ihrer Feier und während die Gäste um die Tafel versammelt sind, entfernt sich Herr Oluf unter dem Vorwande, einen noch fehlenden Gast aufzusuchen. Und ungeachtet des Anbruches der Nacht und der Bitten seiner Mutter schwingt er sich auf sein flüchtiges Ross, das ihn in das Waldesdunkel zum Aufenthalte der Erlentöchter hinträgt. Bleich und duftig, Phantomen gleich, tanzen sie dort im Mondlichte und suchen den jungen Ritter in ihren Kreis zu ziehen. Doch, beschirmt durch seine treue Liebe, widersteht er allen ihren Lockungen und Liebkosungen. Alsbald trifft ihn eine derselben ins Herz, während ihre Begleiterinnen das Todesanathem über ihn aussprechen:

»Kehr' nur zurück zu deiner Braut!
Noch eh' der nächste Morgen graut,
Oluf, harrt dein der Tod!«

Die Verse der Herren Bussine und Mangeot sind nicht durchgängig gereimt und die Dichter mussten ohne Zweifel dem Bedarfe der Uebersetzung einige Opfer bringen.

In Oluf's Schloss feiern die Gäste den Anbruch des Tages

und harren unter Gesängen der Rückkunft des Gebieters. Die Mutter auf der Schwelle stehend späht nach dem Horizont. . . Endlich erblickt sie den auf schnaubendem Rosse einher sprengenden Reiter. Er ist es, es ist ihr Sohn; aber blass und verfallen, das Blut rinnt über seine Rüstung: sie fragt ihn angstvoll:

»Mein Kind, warum auf kalter Stirn
Die Blässe und woher die Wunde?«

Kaum vermag er einige abgebrochene Worte zu erwidern; er wankt, er stürzt. . . Der Gefährte, den er suchte, der Gast, der bei dem Feste fehlte und den er auf dem Rücken des Pferdes mit sich bringt, es ist der Tod!

»Träumer, die in Sommernächten
Ihr in Waldesdunkel dringt;
Scheut euch vor den finstern Mächten,
Deren Lockruf dort erklingt.
Fliehet jene Zauberorte,
Lauscht nicht ihrem falschen Worte.«

Das ist in der Form eines Epilogs die Moral der Geschichte, einer Geschichte oder Sage, welche Goethe zu der Ballade: Der Erlkönig inspirirt hat. Und wenn wir am Beginne dieses Aufsatzes sagten, dass die Tochter viel mit ihrem Vater gemein habe, so wollten wir hiermit blos andeuten, dass an gewissen Stellen das Werk Reminiscenzen an Schubert hervorruft; denn zwischen der dänischen Sage und der Ballade von Goethe findet sich wahrlich keine Aehnlichkeit, als diejenige, welche beim ersten Anblicke der Titel anzuzeigen scheint. Ein in schwindelndem Galoppe auf seinem Pferde dahin sausender Reiter, ein bis in den Tod geängstigtes Kind, das grollende Gewitter, der heulende Wind, das ist der Text, zu welchem Schubert eine seiner schönsten und ergreifendsten Compositionen geschrieben hat; ein ganz und gar phantastisches und düsteres Drama, vorgetragen von einer einzigen Stimme, welches durch den gleichförmigen Rhythmus der charakteristischen Begleitung belebt wird.

Die Composition von Niels Gade ist zwar weit ausgedehnter und viel entwickelter, sie macht jedoch einen weniger starken, minder packenden Eindruck; das Talent erreicht hierin die äussersten Grenzen seiner Leistungsfähigkeit; der Funke des Genies aber findet sich nicht darin. Nicht blos die Erinnerung an Schubert ist dem Werke nachtheilig, sondern auch die an Mendelssohn und an Weber. Erlkönigs Tochter wurde in Paris von der Gesellschaft der Amateurs unter Herrn Guillot de Sainbris' Direction aufgeführt, aber mit so unzureichenden Mitteln, dass man Herrn Colonne das Verdienst zugestehen muss, diese bemerkenswerthe Partitur dem Pariser Publikum kennen gelehrt zu haben. Es ist zu bezweifeln, dass sie hier den gleichen Erfolg erringe, den sie schon seit langer Zeit in Belgien und in Deutschland errungen hat, eine Popularität, deren sie sich auch in Dänemark erfreut, wo Niels Gade, wenn nicht als Prophet, so doch als ein seinem Lande zur Ehre gereichender Musiker betrachtet wird. Die Empfindsamen allein können vollständig dieses raffinirte Werk goutiren, dem nichts fehlt, als etwas mehr Abwechslung, ein etwas kräftigerer Hauch, um auf der Höhe seines Renommées zu stehen. Was jene Effecte anbelangt, welche stets mit Sicherheit auf die Masse der Zuhörer wirken, so befasst sich der Musiker nicht gern mit denselben. Er gestattet selten einer Stelle oder einem Stücke Zeit genug, applaudirt zu werden, und die Cadenz, diese Gelegenheit, welche so viele Componisten den Modesängern darbieten, ist in Gade's reinem und glattem Stil streng verpönt.

Es findet sich ohne Zweifel mehr Poesie als dramatische Empfindung in Erlkönigs Tochter. Immerhin ist der Schluss des zweiten Theiles, wo Oluf gegen die Verlockungen der Sirene sich wehrt, sehr wirksam und schön. Aber gerade dort geräth der Musiker auf eine Klippe, die er nicht zu vermeiden wusste, nämlich die: durch die Form des Dialogs und die Analogie des Rhythmus an die berühmte Ballade von Schubert zu erinnern. Ein wahrhaft köstliches Stück, eine der poetischsten Träumereien, die jemals von einem poetischen und träumerischen Musiker geschrieben worden sind, ist das Notturno (Orchester-Einleitung und Baryton-Solo) am Anfange des zweiten Theiles:

»Stille Nacht, o Sommernacht,
Wirres Tönen, süsse Harmonie!«

Man verlangte diese reizende Melodie voll geheimnissvollem Rauschen und überwältigendem Duft, welche Herr Lasalle mit einer über alles Lob erhabenen Lieblichkeit, Eleganz und Vollendung sang, zweimal zu hören.

Bemerken wir noch den Chor im Prologe, von dem ein Bruchstück den Epilog des Werkes bildet; die Romanze des Oluf: »Dein süsses Lächeln folgt mir überall«, die rührende Stelle der Mutter bei der Erwartung der Rückkehr ihres Sohnes und den Morgenchor, der die edle Einfachheit und erhabene Grösse eines Chorals von Luther athmet.

Die mit Meisterschaft behandelte Instrumentation von Erlkönigs Tochter ist voll ingeniöser, zarter und reizender Züge. Und man hat darin nichts anderes zu suchen, als was der Componist hineinlegen wollte.

Es ist zu bedauern, dass man Mme. Brunet-Lafleur mit der doppelten Rolle der Tochter des Erlkönigs und der Mutter Oluf's belastet hat, deren eine für Sopran, die andere für Mezzosopran geschrieben ist. Blos die letztere eignet sich für die Stimme der Mme. Brunet, eine sehr sympathische, so sammetweiche Stimme, als man sie nur hören kann. Lässt sich wohl begreifen, dass eine Sängerin von solchem Werthe ohne Engagement ist, während man uns, wohin wir nur blicken mögen, nöthigt, auf unseren lyrischen Bühnen mittelmässige Sängerinnen an uns vorüber passiren zu sehen? —

Zu derselben Zeit, als im Châtelet Erlkönigs Tochter gegeben wurde, führte Herr Pasdeloup im Circus die Neunte Symphonie von Beethoven auf und triumphirte, Dank den Anstrengungen und dem Eifer der von ihm ausgewählten Sänger, sehr glücklich über die immensen Schwierigkeiten, wobei für letztere die Gefahren noch weit grösser waren, als für die wohldisciplinirte Phalanx der Instrumentalisten. Der der komischen Oper angehörende Herr Dufriche sang das Bass-Solo, für das er sich gehörig vorbereitet hat, indem er ausserdem mit sehr schöner Stimme und gutem Vortrage, mit viel Empfindung und höchst stilvoll die Arie des Agamemnon aus Iphigenie in Aulis: *Diane impitoyable* zum Besten gab. Die übrigen Solisten der Beethoven'schen Symphonie waren: Mlle. Isaak, Herr Heinrich und Franz Villarete. —

Es ist sicher, dass eine Todtenmesse mehr in einer Kirche, als in einem Theater oder Concertsaale an ihrem Platze ist; aber besser ist es, das Requiem von Berlioz im Theater oder im Concerte als es gar nicht zu hören. Dieses Requiem ist ein sehr beachtenswerthes ausgezeichnetes Werk. Man wird vielleicht behaupten, man habe einen Koloss in einen für ihn zu kleinen Tempel gebracht und er sei nur in gebückter Stellung hinein gegangen. In Ermangelung des Kuppelbaues des Invaliden-Domes oder der Halle von St. Eustache hat man die Bühne des Châtelet dazu verwendet, und Herr Colonne hat so viele Executirende hierbei vereinigt, als sie fassen kann. Augenscheinlich wurden die von Berlioz vorgeschriebenen Zahlen und Proportionen nicht eingehalten: man musste jedes der vier Blechorchester und überdies die Choralmassen reduciren. Nichtsdestoweniger war der Effect ein sehr ergreifender, der Eindruck auf den grösseren Theil des Publikums ein sehr tiefer. Als die Fanfaren des *Tuba mirum* sich jenem furchtbaren Tutti anschlossen, zu dem die Tremolos von sechs Pauken und zwei grosse Trommeln erklingen, nach jenem blitzstrahlähnlichen

Appell der Trompeten des jüngsten Gerichts durchlief ein Schauer des Entsetzens den Saal. Bei dem Beginne des Einsatzes des Blechs war es, wo einst Habeneck — wie man sich erinnert — jene berühmte Prise Tabak nahm, welche beinahe unter den vier an verschiedenen Hauptpunkten des Invaliden-Domes aufgestellten Orchestern eine gräuliche Kakophonie veranlasst hätte. Allein Berlioz wachte: er stürzte zum Pulte des zerstreuten Orchester-Dirigenten, gab mit seinem Arme den Instrumentalisten den Takt und führte das Stück glücklich zu Ende. Dank seiner Geistesgegenwart wurde die Gefahr beseitigt. »Als bei den letzten Worten des Chors Habeneck das *Tuba mirum* gerettet sah,« erzählt Berlioz in seinen Memoiren, »sagte er zu mir: »»Der kalte Schweiss stand mir auf der Stirne; ohne sie wären wir verloren gewesen!«« — Ja, das weiss ich wohl, sagte ich, indem ich ihn fest ansah. Ich fügte kein Wort hinzu. Hat er es wohl absichtlich gethan? wäre es möglich, dass dieser Mann im Einverständnisse mit den Herren X., welche mich hassten, und die Freunde Cherubini's es gewagt hätten, eine so schmähliche Handlung zu ersinnen und auszuführen? Ich mag nicht daran denken ... aber ich zweifle nicht daran. Gott verzeihe mir, wenn ich ihnen Unrecht thue.«

Kaum jemals wurde eine schwerere Anklage gegen einen Orchester-Dirigenten erhoben. Wir müssen Berlioz hiefür die ganze Verantwortlichkeit überlassen.

Die Geschichte dieses Requiems ist übrigens eine Reihenfolge von Zwischenfällen, deren Erzählung durch die Feder des aufgeregten Meisters des Lesens werth ist. Cherubini spielt dabei an der Seite von Habeneck eine nichts weniger als schmeichelhafte Rolle. Die Nachricht von der bevorstehenden Aufführung des Requiems verursachte ihm ein Fieber. Es war dies ein Angriff, gerichtet gegen das was er als ein ihm angehöriges Recht betrachtete, nämlich gegen die Aufführung einer seiner Todtenmessen bei einer grossartigen und officiellen Ceremonie. Beabsichtigte man ihn dessen zu berauben zu Gunsten eines jungen Menschen, »der eben erst am Anfange seiner Carrière stand und für einen Häretiker in Ansehung der Schule galt«? Der bedeutende Einfluss des Herrn Bertin und die Freundschaft, welche der Director des Journal des Débats und dessen Sohn Armand für Berlioz hegten, schützten ihn gegen eine Intrigue, deren Opfer er leicht hätte werden können; man beschwichtigte Cherubini's Fieber durch das Versprechen des Commandeur-Kreuzes der Ehrenlegion.

Berlioz componirte seine Todtenmesse mit grosser Raschheit. »Mein Kopf«, schreibt er, »schien platzen zu wollen unter dem Andrang der in mir aufwallenden Gedanken. Noch war der Plan des einen Stückes nicht skizzirt, so drängte sich mir schon der eines andern auf; der Unmöglichkeit wegen, schnell genug zu schreiben, hatte ich mir stenographische Zeichen angeeignet, die mir, insbesondere bei dem *Lacrymosa*, eine grosse Hülfe gewährten. Die Componisten kennen die Qual und Verzweiflung, welche dadurch hervorgerufen wird, dass sich gewisse Gedanken aus dem Gedächtniss verlieren, die nieder zu schreiben man nicht die Zeit hat und die uns so für immer entschwinden.« Die wenigen Abänderungen, die Berlioz dem ursprünglichen Werke beigefügt hat, finden sich in der bei Ricordi in Mailand erschienenen Ausgabe.

Es ist fürwahr das Drama des Todes, das Berlioz schildern wollte, und er hat dabei weder mit starken Effecten, noch mit grellen Contrasten, noch mit fremdartigen Klangverbindungen gespart, die seinen symphonischen Compositionen so einen eigenthümlichen Charakter geben. Wenn er sich zuweilen zu den entgegengesetztesten scholastischen Formen und Regeln zwingt, so geschieht es nur, um sich hernach Licenzen zu gestatten, welche sich gleichmässig auf den Text wie auf den Sinn der Worte beziehen, die er ausdrücken will. In der Entwicklung einer Phrase oder in der Verfolgung eines Rhythmus begriffen, lässt er sich nicht aufhalten; er psalmodirt, nachdem er gesungen hat, und oft möchte es scheinen, als ob die Worte nur die unterthänigen Sclaven seiner Phantasie und Inspiration seien. Dieselben Worte, welche zum Beispiel in dem ersten Stücke die Bässe scandiren, werden von den Sopranen »*amorosamente*« vocalisirt, während in dem *Quantus tremor est futurus* der Tenor an die Reihe des Vocalisirens kommt. Ist es wohl möglich, ähnliche Nachlässigkeiten des Stils anders zu erklären, als durch die festbestimmte Absicht des Componisten, sich vor Allem mit der musikalischen Wirkung zu befassen, und liegt darin nicht ein zu kühner Eingriff in die Lehren und Gesetze, welche durch die Strenge des religiösen Genres gegeben sind? Gleichwohl hat Berlioz selbst jene Meister stark getadelt, die sich vor ihm davon losgesagt hatten.

Lassen wir jedoch die Kritik des Details bei Seite, die sich überdies nur auf gewisse Partien des Werkes bezieht, und beeilen wir uns zu sagen, dass Schönheiten ersten Ranges, eine Kraft der Durchführung und eine Erhabenheit der Gedanken, welche kein anderer Meister übertroffen hat, das Requiem von Berlioz zu einem Meisterwerke, zu einem Werke erster Ordnung machen, dessen grandioser Charakter, wenn er auch nicht allenthalben auf Sammlung hindeutet, immerhin Jedermann Bewunderung abnöthigt.

Man konnte wahrnehmen, mit welcher Kunst der Sonorität des Orchesters die donnerschlagähnliche Explosion des *Tuba mirum* vorbereitet ist. Bis dahin verhielten sich das Blech und die Pauken, die Becken und die grosse Trommel schweigend; das *Kyrie* und das *Dies irae* mit ihrer grossartigen mehr durch die Führung der Stimmen, als durch die Betheiligung der Instrumente interessanten Entwicklung bleiben so zu sagen im Halbdunkel. Dann, nach diesem Michel-Angelo ähnlichen Ausbruche begleiten alle Kräfte des Orchesters, die gestopften Horntöne, das Tremolo der Violoncelle und das dumpfe Gemurmel der Contrabässe die ersten Takte des *Mors stupebit*. Nach und nach über der klagenden von den Bässen gesungenen Stelle bauen sich die Tenore oder die Soprane auf, und das *Liber scriptus* bringt uns wieder das einherschreitende Blech, diesmal bei dem Eintritte des *Judex ergo* verstärkt durch den grauenvollen Klang der Tamtams und der Becken.

Derselbe Luxus der Instrumentirung, nur etwas gemässigter im *Rex tremendae*, findet sich im *Lacrymosa*, dessen Hauptphrase in italienischer Weise cadenzirt den hervorragenden Sonoritäten, in deren Mitte es sich entrollt, eine Majestät und eine Fülle verleiht, welche diese Stelle zu einer der schönsten der ganzen Partitur machen. Das *Quid sum miser*, das von den ersten Tenoren »mit dem Ausdrucke der Demuth und Beklemmung« gesungen werden soll, ebenso wie das für die Stimmen allein geschriebene *Quaerens me* bilden einen Contrast, der dem *Rex tremendae* und dem *Lacrymosa* gegenüber nicht bezeichnender sein kann.

Berlioz erzählt in seinen Memoiren, dass während seines Aufenthaltes in Leipzig und nach der Probe des Concerts, in welchem das Offertorium seines Requiems aufgeführt werden sollte, Schumann sein gewohnheitsmässiges Schweigen brechend zu ihm sagte: »Dieses Offertorium übertrifft alles«. Bedeutete dies wohl gemäss Schumann's Gedankengang, dass es die beste Nummer des Concertes oder aber des Requiems sei? Einer kunstreich durchgeführten Fuge, einer symphonischen Arbeit von höchstem Interesse, hat Berlioz einen Klagegesang der Stimmen im Unisono (Chor der armen Seelen im Fegefeuer) untergelegt, der in ungleichen Zwischenräumen wiederkehrt und durch seine Monotonie zuverlässig eine ergreifende Wirkung hervorbringt. Der Schluss in Dur verstärkt noch die Wirkung des Stückes; aber es wäre vielleicht etwas übertrieben, zu behaupten, dass das Offertorium die Krone des ganzen Werkes sei.

Accorde von Flöten und Posaunen, welche von der Tiefe bis zur Höhe einen Umfang von vier Octaven umspannen, unterbrechen jeden Absatz des vom Chor psalmodirten *Hostias*. Um diesen Instrumentaleffect zu erzielen, musste Berlioz die tiefen Noten der Tenor-Posaunen verwenden, welche selbst die bestgeübten Ausführenden nicht immer mit vollständiger Genauigkeit und Reinheit herausbringen, wesshalb auch natürlicher Weise diese fremdartige Klangwirkung für das Ohr etwas Angreifendes hat.

Damit im Gegensatze äussern das Orchester und die Stimmen im *Sanctus* Accente eines unsäglichen Schmerzes; die anfänglich vom Solo-Tenor gesungene und dann vom Chor aufgenommene Melodie ist von vier Solo-Violinen mit Sordinen, einer Flöte und dem »sehr bedrängten« Tremolo der Violen begleitet. Die Wirkung dieses Stückes ist geradezu seraphisch und versetzt uns in eine köstliche Extase. Nach dem fugirten Epilog des *Hosanna in excelsis* wird der nämliche Effect unter Hinzutritt von pianissimo ausgeführten Becken- und grossen Trommelschlägen erzielt, worauf das von neuem intonirte und viel mehr als das erste Mal ausgeführte *Hosanna* zu dem bewunderungswürdigen *Sanctus* einen brillanten Schluss bildet.

In dem *Agnus* finden wir dieselbe Gesangsprache und dieselben Klangverbindungen (Flöten und Posaunen) wie in dem *Hostias*. Die Wiederkehr des *Te decet hymnus* und das *Requiem aeternam* führen mit dem *Amen* den Schluss des Werkes herbei, welchen zu fugiren der Componist wohlweislich unterlassen hat und den er mit gehaltenen Noten der Blasinstrumente, Arpeggien-Triolen und den perfecten Accorden der Pauken begleitet.

Herr Colonne hat den Beweis grosser Geschicklichkeit durch die Art und Weise geliefert, wie er ein so complicirtes und schwieriges Werk dirigirte. Die unter seiner Leitung stehenden Sänger und Instrumentalisten haben ihm tüchtig secundirt. Waren deren wirklich dreihundert? Wir haben sie nicht gezählt; übrigens wäre es auch nicht möglich gewesen, ihrer noch mehr auf der Estrade des Saales im Châtelet aufzustellen. Vielleicht hören wir einmal, etwa am nächsten Jahrestage von des Meisters Tode, Berlioz' Requiem umgeben von all dem Pompe, welchen die Ceremonien des Cultus und der weite Umkreis einer Kathedrale einem Werke von so kolossalen Dimensionen verleihen können. Dem Vernehmen nach hat eine sehr enthusiastische Dame, deren Vermögen ihr die edelsten und kostspieligsten Phantasien gestattet, dem Herrn Colonne angeboten, den Aufwand einer solchen Aufführung zu übernehmen. *L. v. St.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

An

Neuen Publicationen der Mozart-Ausgabe
(Leipzig, Breitkopf und Härtel)

erschienen mehrere Concerte für Clavier und Orchester, sowie für Violine und Orchester, auf welche vorläufig hingewiesen werden soll. Es sind folgende:

Serie XVI: **Concerte für Clavier und Orchester.**

Nr. 1 in F-dur. Nr. 2 in B-dur. Nr. 3 in D-dur. Nr. 4 in G-dur. Nr. 9 und Nr. 10, beide in Es-dur.

Die beiden ersten Nummern sind 66 Seiten stark und kosten 5 M. 10 Pf.; die beiden folgenden sind von einem ähnlichen, nur um einige Seiten geringeren Umfange, wie schon aus dem Preise von 4 M. 80 Pf. zu ersehen ist. Von diesen vier Stücken ist das erste schon im April 1767 componirt, das andere zwei Monate später. Das dritte und vierte unmittelbar darauf im Juli. Bereits der echte Mozart und voll von musikalischen Reizen, worüber man noch dann seine Freude haben wird, wenn viele bombastische Concerte aus späterer Zeit wieder vergessen sein werden. Die Nummern 9 und 10 gehören ebenfalls noch in die frühere Periode; das zehnte Concert ist für zwei Claviere geschrieben. Solcher Concerte haben wir insgesammt 28 zu erwarten, die den publicirten Registern zufolge drei Bände zu füllen bestimmt sind, also recht ansehnliche Bände bilden werden. Im Uebrigen ist jedes Concert für sich paginirt und nur bei den vier ersten Stücken findet sich eine durchlaufende Nummer (sie füllen hiernach zusammen 130 Seiten); die beiden 9 und 10, welche bei einer Stärke von 100 Seiten 7 M. 50 Pf. kosten, beginnen eine neue Paginirung. Hieraus ist vielleicht zu schliessen, dass nur 8, nicht 10 Nummern einen Band zu bilden bestimmt sind, was sich auch wohl empfehlen möchte. Dem sei nun wie ihm wolle, schliesslich kommt es doch nur auf die einzelnen Nummern an, da diese für sich bestehende Werke bilden.

Serie XII, erste Abtheilung: **Concerte für Violine und Orchester.**

Nr. 1 in B-dur. Nr. 2 in D-dur. Nr. 3 in G-dur. Nr. 4 in D-dur.

Nr. 1 und 2 zusammen 48 Seiten, Preis 3 M. 90 Pf. Nr. 3 und 4 kosten zusammen 4 M. 80 Pf. und haben mit den vorigen, ausser der Seitenzahl des einzelnen Heftes, eine gemeinsame Paginirung, die bis 112 geht. Elf solcher Stücke sind für diese Abtheilung bestimmt. Die vorliegenden vier Erstlinge stammen sämmtlich aus dem Jahre 1775, gehören also schon einer verhältnissmässig reifen Zeit an.

Papier, Stich und Druck (Plattendruck!) sind bei dieser vorzüglichen Ausgabe gleichmässig schön.

Berichte.

Zürich, 8. Mai.

(Charfreitagsconcert.) Am Charfreitag fand, wie alljährlich, ein geistliches Concert statt und wurde Bach's Hohe Messe in H-moll vom gemischten Chor aufgeführt. Die Vorführung dieses Werkes war jedenfalls ein gewagtes Unternehmen, denn dasselbe erfordert einen sehr geübten Chor mit ausdauernden Stimmen. Ein nicht zu unterschätzendes Verdienst erwarb sich Herr Hegar durch die Einstudirung einer solch schwierigen Composition und hat sich derselbe keine Mühe verdriessen lassen, um etwas Gutes zu Stande zu bringen, was ihm auch im Allgemeinen gelungen ist. Zu loben waren insbesondere das gutstudirte *Kyrie*, *Et incarnatus est*, *Confiteor*, vor Allem aber das erhabene *Sanctus*, in welch letztgenanntem sich die beiden Sopranchorstimmen besonders auszeichneten. Hierbei sei bemerkt, dass überhaupt die Sopran- und Bassstimmen das Beste leisteten, während Alt und Tenor mitunter, namentlich in den Coloraturpartien, verschwommen klangen. Leider haben wir zu bemerken, dass in den Chorstimmen der Rothstift, in Anbringung von Vortragszeichen, bei allem redlichen Eifer viel zu viel gehandhabt ward. Durch diese Art der Verseufzerung hatte die Gesundheit und der grosse Zug Bach'schen Ausdrucks wesentlich zu leiden. Wir haben es hier vergleichsweise mit grandiosen Säulen, nicht mit kleinlichen Ornamentchen zu thun. — In Bezug auf die geistige Auffassung erschien die Wirkung des Ganzen in Etwas matt. Es wurde, was in Kirchenmusiken erforderlich ist, kein Tempo überhastet, dahingegen hätte der innere Sinn der so greifbar schwungvollen Motive, wie im »*Gloria*«, »*Cum sancto spiritu*« u. A., zum nothwendigen Vortheil der Abwechslung und Belebung des Werkes bedeutend mehr Puls im Tempo erheischt. — Die Soli waren gut vertreten durch Herrn Dr. Krauss (Bass), Frau Hegar (Alt), bei Beiden wäre etwas mehr plastisches Durchdringen zu wünschen gewesen, Fräulein Faller (Sopran). Der Tenorist Herr Weber aus Basel schien uns nicht ganz disponirt. Um keine Unterlassungssünde zu begehen, wollen wir auch Herrn Gustav Weber, als Begleiter auf der Orgel, zu erwähnen nicht vergessen, welcher in dieser Eigenschaft die hiesigen Concerte bestens unterstützt, leider, um dies gelegentlich zu sagen, auch mitunter am unrechten Orte. Wir hören

nämlich seit Jahren die Beethoven'schen Symphonien mit Orgel, was scharf zu tadeln ist. Es lässt sich in keinem Falle die Klangwirkung von Stücken, wo der Meister keine Orgel gedacht, durch dieses Instrument verbessern. Die elastischen Rhythmen, namentlich in den Bässen und deren Dynamik, ebenso das Verhältniss in den Klangfarben oder Klanggruppen, werden wesentlich geändert, verwischt, ja verdorben. Schumann sagt in seinen Musikal. Haus- und Lebensregeln: »Betrachte es als etwas Abscheuliches, in Stücken guter Tonsetzer Etwas zu ändern oder weg zu lassen. Dies ist die grösste Schmach, welche du der Kunst anthust.« Oberwähnte, sowie andere Missbräuche lassen die hiesigen Berichterstatter unberührt, was sehr zu tadeln ist. Unsere Pflicht erheischt, die guten Bestrebungen anzuerkennen und den guten Eindruck der Charfreitags-Aufführung zu betonen; wir hoffen jedoch auf der anderen Seite, dass der oben begründete Tadel seine guten Früchte tragen wird und Schumann's Worte Beherzigung finden. *H.*

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 22. Mai 1878. **Nr. 21.** XIII. Jahrgang.

Ein Lehrbuch der Tonkunst als Allgemeine Musiklehre.

In den voraufgehenden Nummern machten uns einige neuere Lehrbücher Mühe, welche mit der recht bestimmten Versicherung auf den Markt traten, eine streng »wissenschaftliche« Bearbeitung geliefert zu haben, und die genau besehen doch gerade in dieser Hinsicht an allen Ecken und Enden Blössen darboten. Da ist es doppelt angenehm, ein Buch zu besprechen, welches zwar gründlich aber nicht tief wissenschaftlich sein will und mehr enthält, als nach den gezogenen Grenzen zu erwarten und billigerweise zu beanspruchen war. Es ist dieses das Werk

Lehrbuch der Tonkunst oder Allgemeine Musiklehre. Für Musiker, Dilettanten und Kunstfreunde verfasst von **Selmar Bagge**, Director der allgemeinen Musikschule in Basel. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1873. 216 S. gr. 8. Pr. 4 M.

Dasselbe ist schon vor einigen Jahren erschienen und soviel wir wissen liegt es noch nicht in neuer Auflage vor. Wir bringen daher die erste und bisher einzige Auflage zur Anzeige mit dem Wunsche, dass ihr bald eine zweite folgen möge.

Die Bestimmung dieses Buches für Musiker wie für Musikfreunde bedingt natürlich eine etwas andere Darstellung, als ein strictes Lehrbuch für den Musikstudirenden erfordert; der Herr Verfasser ist aber bei seiner gründlichen Kenntniss dieser Gegenstände an der gewöhnlichen Klippe, das Seichte mit dem Populären zu verwechseln, nicht gescheitert. Die Definitionen sind anregend und führen in die Sachen ein, ohne jene gespreizte Aufdringlichkeit zu besitzen, welche die Begriffserklärungen mancher Musiktheoretiker so unleidlich macht. Schon die erste Definition, mit welcher das Buch beginnt, kann das Gesagte bestätigen. »Musik ist die Kunst — heisst es hier —, durch schön zusammen gefügte Töne das Ohr des Menschen zu ergötzen; im höheren Sinne: den Menschen durch Gehöreindrücke harmonisch zu stimmen, ihn zu erfreuen, selbst zu erheben oder zu begeistern. Als Gesang giebt sie mit Hülfe des Textes bestimmten Gefühlen oder Empfindungen erhöhten Ausdruck.« (S. 1.) Hier sind alle Hauptmerkmale berührt und zwar in derjenigen Folge, welche für eine nähere Erläuterung die passendste Unterlage bildet. Der Eingang, nach welchem Musik durch schöne Töne das menschliche Ohr ergötzt, leitet naturgemäss auf die frühesten Bemühungen, eine Kunst der Töne zu erzielen, und legt die Erwägung nahe, dass der ursprüngliche Standpunkt einfacher Tonfreude zugleich derjenige ist, welchen noch jetzt die meisten Menschen einnehmen. Zugleich ist aber hierbei hervor zu heben, dass der höhere Sinn, welcher sich auf die durch Töne bewirkte Gemüthserhebung richtet, schon anfangs mit der naiven Tonfreude untrennbar verbunden war, man kann sagen derselben in einem elementaren Zustande bereits vorauf ging. Aus der befruchtenden Vereinigung beider Grundelemente, eines musikalisch schönen und reinen Tones sowie der Richtung desselben auf die Natur der menschlichen Affecte, sind dann im Laufe der Zeiten alle jene Bildungen entstanden, welche die geschichtlichen Denkmale der Musik bilden. Mit der Sprache verbunden, erhebt sich der musikalische Ton noch unzweideutiger ins menschliche Reich. Das ist, mit etwas anderen und ausführlicheren Worten, der Inhalt dieser Definition, zu deren Verständniss die einfachsten musikalischen Vorkenntnisse ausreichen und die wir daher ohne Uebertreibung als ein Muster einer gründlichen und doch populären Erklärung musikalischer Grundbegriffe bezeichnen dürfen.

An der in Rede stehenden Definition gefällt uns besonders noch zweierlei. Zuerst, dass die »Gefühle« in ihr nicht eine so hervortretende und begriffsverwirrende Rolle spielen, wie in den meisten Schriften dieser Art. Man kann den Gefühlen in der Musik ihr volles Recht zukommen lassen, ohne sie auf Kosten des gesunden künstlerischen Verstandes zu bevorzugen; solches ist hier geschehen. Den thörichten Gegensatz — die Musik habe es nur mit schönen Formen und nicht mit Gefühlen zu thun — aufzustellen oder zu unterschreiben, ist der Verfasser natürlich weit entfernt. Zweitens heben wir beifällig hervor, dass der »Gesang« nicht an die Spitze der Musik gestellt ist. Es klingt ja sehr populär und zugleich tiefsinnig, wenn man ausmalt, wie die Musik aus der Sprache gleichsam hervorgekeimt ist; aber schliesslich sind das in der Hauptsache Phantasien, gegründet nicht auf lebendige Anschauung der Kunst, sondern auf schematische Begriffe, und hervorgerufen als der natürliche Gegensatz des ebenfalls schematischen Begriffes von den reinen Formen, die schön sein aber keinen Inhalt haben sollen.

Der »Inhalt« der Tonlehre ist hier in zwei ziemlich gleiche Theile zerlegt, von denen der erste die allgemeinen Elemente und der andere ihre Anwendung in bestimmten Formen oder bei bestimmten Instrumenten behandelt. In dem ersten Theile haben wir es daher zu thun mit Tonsystem, Metrik und Rhythmik, Melodik, Harmonik und Dynamik. Der zweite Theil beschreibt dann die Organik und die Formenlehre, oder die einzelnen Instrumente und die einzelnen Musikstücke. Bei der Organik geht der Gesang den übrigen oder eigentlichen Instru-

menten vorauf. In der Formenlehre finden wir eine Rubrik »Gesangmusik«, unter welche die »Concert-Gesangmusik« begriffen wird, deren drei Abtheilungen »der Solo-Gesang, der Chor und das Oratorium« bilden. Wie hieraus zu entnehmen ist, rechnet der Herr Verfasser das Oratorium nicht zur kirchlichen oder geistlichen Musik, die er vielmehr in dem Abschnitte als »angewandte Musik« der Theatermusik entgegensetzt.

Soviel über die Eintheilung des Stoffes in aller Kürze und ganz im Allgemeinen. Das Einzelne durchzugehen, würde keinen Zweck haben. Der Herr Verfasser spricht in seiner Vorrede allerdings den Wunsch aus nach Beurtheilungen, die ihm behülflich sind, bei neuen Auflagen sein Lehrbuch noch vollkommner machen zu können, und solche würden natürlich einen grösseren Raum beanspruchen. Indess lässt sich darüber reden auch ohne allzu sehr in die Breite zu gehen. Das Oratorium hat der Verfasser glücklich aus seinem alten kirchlichen Quartier, in welchem es gleichsam nur in der Herberge lag, befreit; ob aber die neue Wohnung, welche er demselben anweist, eine wirkliche Verbesserung genannt werden kann, ist eine andere Frage. Unter der Rubrik »Gesangmusik« können die grossen Werke mit voller Orchesterbegleitung, welche nicht in Kirchen oder Theatern sondern in Concerten zur Aufführung kommen, auf die Dauer sich nicht wohl befinden. Das Orchester ist hierbei eine selbständige Macht, vertreten durch sämmtliche Instrumente, nämlich ausser dem Orchester im engeren Sinne auch noch durch Clavier und Orgel; ausserdem ist das Orchester nicht blos begleitend, sondern spielt Ouvertüren, Märsche u. dgl. allein. Es würde gewiss das einfachste sein, die Musik nach den Aufführungsweisen oder -Orten dreitheilig so zu ordnen: Kirchenmusik — Theatermusik — Concertmusik. Wir glauben auch, dass der Herr Verfasser sich hierzu entschliessen würde, wenn er nur nicht mit dem vorauf gehenden Abschnitte ins Gedränge käme (S. 167—178), welchen er »Absolute (Instrumental-) Musik« überschrieben hat. Aber eben diesen Abschnitt möchten wir zu Gunsten einer richtigeren und zugleich einfacheren Sachordnung gern beseitigt sehen. Nicht den Abschnitt »Instrumentalmusik« an sich, denn derselbe muss als Gegensatz der »Vocalmusik« zur Darstellung kommen, wohl aber die jetzige Stellung desselben. Zunächst die »absolute« Musik. Das »Absolute« hat eine rein philosophische Bedeutung; sein Gegensatz ist das »Bedingte«. Es ist hieraus zu entnehmen, dass jener Begriff in der Kunst für Hauptabtheilungen nicht passend ist, sondern nur gelegentlich als Beiwort gebraucht werden kann, um damit etwas recht Freies und Unabhängiges zu bezeichnen. Nun ist aber die Instrumentalmusik im Grunde nicht freier als die Vocalmusik: beide sind bedingt, jene durch die Instrumente — und der Gesang? vielleicht durch das Wort, die Sprache? Wollen wir ganz unbefangen sein und durchaus ohne Zopf argumentiren, so müssen wir gestehen, dass der Gesang im ersten Grade nicht durch die Sprache, sondern lediglich durch das Gesang**organ** bedingt ist. Dieses Organ ist ein musikalisches Instrument, wie die übrigen auch, der Verfasser rechnet es S. 104 ff. selber zu ihnen; also können wir leicht zu einem sehr einfachen Resultat gelangen, wenn wir nur den Muth haben die Augen gerade auf die Sache zu lenken und nicht auf eine einseitig instrumentale und ästhetisch-philosophische oder vielmehr ästhetisch-sophistische Richtung in der Musik. Es lässt sich nicht leugnen, dass die erregten musikalischen Streitigkeiten der letzten Jahrzehnte sehr wenig geeignet waren, uns einen ungetrübten Blick zu erhalten für das **ganze** Gebiet der Musik; hierin müssen wir uns — zum Theil mit Darangabe vorgefasster Lieblingsansichten — erst nach und nach wieder zurecht gewöhnen. Dies gilt nicht blos von den ästhetischen, sondern auch von den rein theoretischen Fächern. Bei dem vorliegenden Lehrbuche erinnert uns daran namentlich der zweite Abschnitt des ersten Theils, welcher »Metrik und Rhythmik« überschrieben ist. Das Wort »Metrik« erscheint hier nur, weil es in dem bekannten Werke von Hauptmann eine so grosse Rolle spielt. Dass der Herr Verfasser ohne »Metrik«, aber nicht ohne »Rhythmik« auskommen kann, zeigt seine ganze Darstellung, und wir sind der Ansicht, dass (wenig gesagt) die Gemeinverständlichkeit darunter gewinnt, wenn man sich an Rhythmus und Tempus hält, die metrischen Angelegenheiten aber wie bisher den Poeten überlässt. — Seite 1 wird das Componiren »die höhere«, das Vortragen oder Ausführen der Musik »die niederere« Thätigkeit genannt — Ausdrücke die wir ersetzt sehen möchten durch andere, welche der Thatsache zu ihrem Recht verhelfen, dass der musikalische Vortrag in seiner wahren Art schöpferischer Natur ist und dem papiernen Schaffen meistens vorauf geht, sei es als Improvisation, sei es als Anregung für einen anderen Künstler. Wenn die Belehrungen über die verschiedenen musikalischen Werke sich noch mehr auf die Stileigenthümlichkeiten und ihre correcte Darstellung durch die Aufführungen richteten, so würde dadurch ohne Zweifel der bildende Einfluss eines solchen Buches erhöht werden können. Auch dem unreifsten Dilettanten sollte eingeprägt werden, dass man ein Musikwerk ebenso treu darstellen muss, wie ein Gemälde, nicht aber durch neuen Farbenaufputz verhunzen, was vor langen Jahren in der Malerei ebenfalls geschah, zur Zeit aber nur noch in der Musik Verüber und Vertheidiger findet. Bei der Titelbezeichnung »Dilettanten **und** Kunstfreunde« möchten wir anmerken, dass der Begriff derselbe ist und daher wohl, wie von anderen Nationen durch »amateur« so von uns durch »Kunst«- oder »Musikfreunde« allein ausgedrückt werden könnte. —

Dies sind nun beispielsweise einige solche Einzelheiten, mit denen wir immerhin eine ganze Nummer dieser Zeitung füllen könnten, ohne dadurch unsere obigen Worte über den Werth dieses Buches irgendwie abgeschwächt zu haben. Dass der Verfasser sein Werk bei einer zweiten Auflage noch bedeutend reifer gestalten wird, ist nicht zu bezweifeln. *Chr.*

Die zweite Periode der Hamburger Oper von 1682 bis 1694, oder vom Theaterstreit bis zur Direction Kusser's.

(Fortsetzung.)

Die Pause in den Opernvorstellungen, welche von Anfang 1686 bis zum Jahre 1688 währte, wurde ausgefüllt durch städtische Verwirrungen aller Art, in welche auch die Bühne verflochten war. Universitäten und einzelne Theologen wurden zu Begutachtungen aufgefordert (s. Mattheson's Bemerkung hierüber im vorigen Jahrgang dieser Zeitung Sp. 200), die im Wesentlichen günstig ausfielen. Als nun die Zeiten sich wieder etwas ruhiger gestalteten, erwachte die Oper zu neuem Leben, und um so freudiger, weil sie jetzt einem mehrfach ausgestellten theologisch-juristischen Begleitscheine zufolge ein erlaubtes und in gewisser Hinsicht sogar ein löbliches Werk war.

Der neue Zeitlauf begann unter Beihülfe einer neuen Kraft, die für dieses Theater bald von grösster Bedeutung wurde. Es war dieses der Textdichter *Christian Heinrich Postel.*

29. Der grosse Alexander in Sidon, in einem Singspiel vorgestellet. 28 Bl., 2 Vorreden und 3 Acte. 9 Verwandlungen, 51 Arien, 21 in der Rundstrophe. (1688.)

Die Composition war von Förtsch, den Poeten bezeichnet Mattheson im Patrioten als »ungewiss«. Richey schrieb aber in

seiner (jetzt in der öffentlichen Bibliothek zu Weimar befindlichen) Sammlung Hamburger Operntexte unserm Stücke »Chr. Henr. Postel« als Dichter bei, was auch wahrscheinlich richtig sein wird. Postel begann demnach nicht erst mit dem folgenden Singspiel seine Thätigkeit für diese Bühne (wie im vorigen Jahrgang Sp. 200 gesagt ist), sondern schon mit dem ersten, welches nach der langen Pause wieder unternommen wurde. Der Text stammt aber augenscheinlich aus dem Italienischen.

Weil sogar zwei verschiedene Vorreden hier nöthig befunden wurden, sollte man vermuthen, dass die Schicksale und Verhältnisse während der langen Pause darin zur Sprache kommen. Aber kein Wort wird davon gesagt; man war offenbar seines Lebens immer noch nicht ganz froh und sicher. Das Stück ist nicht bedeutend;

Zum Scherzen ist's zu viel, und zu der That zu wenig
(III, 4.) —

diese Antwort Alexander's an die Königin Eusonia kann man wohl passend auf das ganze Spiel anwenden. Postel hatte aber bereits etwas Selbständigeres und Besseres zu Stande gebracht:

30. **Die heilige Eugenia, oder die Bekehrung der Stadt Alexandria zum Christenthum. In einem Singspiel vorgestellet.** 34 Bl., Vorwort, Prolog und 3 Acte. 16 Verwandlungen. 73 Arien, 34 in der Bundstrophe. (1688.)

Dieses Opus wird von allen Berichterstattern übereinstimmend Förtsch und Postel zugeschrieben. Im Wesentlichen war es ebenfalls nur Bearbeitung eines italienischen Textes. Am Schlusse des Vorworts, in welchem Postel genau angiebt, was der sagenhaften Geschichte hier zu Bühnenzwecken beigefügt worden, bemerkt er: »Man hat allhier nichts mehr setzen wollen, als zu finden ist in dem Vorbericht des italienischen Originals, welches Anno 1686 in Italien in der Stadt Viterbo auf den Schauplatz geführet und durch einen vornehmen Freund, dessen löblicher Fleiss unter andern italienischen Raritäten diese schöne Opera mit zu uns gebracht, zur Uebersetzung mitgetheilet. Man hat dieselbe in keinem Stück geändert, ausgenommen dass ein oder ander Aria mit anderer Manier angebracht ist. Das Vorspiel und die Passage von den Zigeunern, wie auch der christlichen Kirche mit dem Engel, sind Zusätze, welche aber das Wesen der Opera nichts verändern, und ist das Erste und Letzte vor Liebhaber der Maschinen, das Mittelste aber vor Scherz-liebende Gemüther hinzu gefüget.« Bei den eingefügten Allegorien wird man wieder an Cara Mustapha erinnert; recht treuherzig ist die Versicherung, dass dergleichen hauptsächlich »vor« Liebhaber der Maschinen« bestimmt sei. Wie sehr ein derartiger Text im Hinblick auf die derzeitige Lage gewählt und gestaltet wurde, zeigt das bemerkenswerthe Geständniss: »Dass man aber dieses Stück vor vielen andern nicht minder schönen erwählet, ist die Ursach die Annehmlichkeit der Materie, in welcher die geistlichen mit den politischen Lehren vermischet sein.« Eine solche Behandlung lag recht im Sinne der damaligen Zeit, Winterfeld (Evangel. Kirchengesang III, 44) vergleicht deshalb unser Spiel auch mit dem Morale in Briegel's geistlichen Gesprächen.

Die »lustige Person« ist durch den Diener Festus vertreten. Postel sucht ihn zu rechtfertigen mit dem Bedürfniss, die Speisen durch scharfe Würzen schmackhafter zu machen, sowie mit der Nothwendigkeit, Straf- und Stachelreden anzubringen. Seine beste Rechtfertigung liegt hier aber darin, dass der Narr sich zweckmässig in das Spiel fügt und zuletzt, wo die Scene eine grössere Feierlichkeit bekommt, die Witze ruhen lässt und selber ein ganz ernsthafter Mann wird.

Dieses ist nun ebenfalls ein sogenanntes geistliches Stück, aber nicht mehr auf protestantischem sondern auf katholischem Boden gewachsen. Es nähert sich den »weltlichen« schon so sehr, dass es von diesen in der Behandlung nicht mehr zu unterscheiden ist und für L. von Bostel's Behauptung von der Wesensgleichheit geistlicher und weltlicher Spiele das treffendste Beispiel liefert. Es zeigt Einheit, Natur, dramatisches Leben. Man vergleiche damit die voraufgegangenen deutschen dramatisch-biblischen Versuche: wie eng erscheint der deutsch-protestantische Gesichtspunkt bei aller formlosen Weitschweifigkeit! Die Protestanten wollten sich, wie Pastor Elmenhorst im Vorworte zu seiner Michal (Nr. 5) sagt, durchaus an die »biblische Polizei« halten, an das »biblische« und an die »Polizei«. Die »Tradition« der Kirche, hier zunächst der katholischen, ist für Bühnenspiele aber eine ergiebigere Quelle, als die Bibel allein. Die Bedeutung der »Eugenia« für die Entwicklung der Hamburgischen und damit der norddeutschen Oper liegt nun darin, dass jetzt das Ausland auch in denjenigen Stoffen bei uns zur Herrschaft gelangte, in welchen die Deutschen bisher ihre Eigenart kundgegeben hatten, in den geistlichen. Hiermit wurde unzweideutig eingestanden, dass man selber unfähig war, etwas Aehnliches zu gestalten, und dass die in den letzten zehn Jahren gemachten Versuche ein negatives Resultat erzielt hatten. Die einzige Bahn, welche noch offen blieb, war hiermit gewiesen, und sie wurde nun auch ohne Zögern betreten.

Erst auf diesem Wege, durch volle Aneignung der freieren Kunst der Italiener gelangten die Deutschen dahin, die Sachen zum Theil wirklich besser zu behandeln, als ihre Lehrmeister. Postel liefert uns schon bei diesem Stücke Beweise dafür. Die allegorischen Zusätze, den Prolog und das Bild nach dem zweiten Acte, will er Liebhabern der Maschinen und Decorationen veranstaltet, die ganze Uebertragung dieses Stückes aber »durchaus vor keine Sache von grosser Wichtigkeit, sondern vor eine Folgeleistung guter Freunde Verlangen und Ergetzlichkeit seines eigenen Gemüthes« ausgegeben haben. Die italienische Vorlage war frei von jeglichem allegorischem Beiwerk, der deutsche Bearbeiter trug es erst hinein, hat aber dadurch dem Gegenstande eine höhere Bedeutung verliehen. In diesem Sinne erfand er ein »Vorspiel«, darstellend die Nacht mit ihren Genossen Schlaf, Träume, Furcht und Liebe. Der Schlaf sagt zu den Träumen:

1.

Aria. Auf, ihr Künstler müder Sinnen,
Bringet eure Gaben vor!
In der Nacht gestirnten Flor
Könnt ihr euren Scherz beginnen.

Schlaf und Liebe. Kommet, ihr lieblichen Schmeichler der Herzen,
Zeiget der Träume betriegliches Scherzen!

(Die Träume wiederholen die letzte Verse, und andere tanzen.)

2.

Durch der Schatten tunkle Schranken
Lasst die sanften Füsse gehn;
Lasset falsche Bilder sehn
Den erschrockenen Gedanken.

Aber »die Morgenröthe« bricht an, und vor ihr muss das Heer der Nacht verschwinden. Sie singt dann weiter:

Geh auf, du schöner Tag!
Sag an der ganzen Erden,
Dass der Versehung heil'ger Schluss
Gewisslich muss
Erfüllet werden.
Des grossen Alexander's Stadt zeigt an
Was Gottes Hand vermag,
Wie er dem Gräuel wehren kann.

Der ganze Himmel freuet sich
Recht inniglich
An allen Enden
Mit jauchzenden Gebärden,
Dass nach der finstern Heiden-Nacht
Des Höchsten Gnaden-Sonn' erwacht,
Und dass aus Höllen-Bränden
Soll'n Himmels-Kerzen werden.

(Der Himmel thut sich auf und zeiget einen ganzen Chor Engel, welche sich über die Bekehrung der Stadt Alexandria freuen.)

Aria.

Chor der Engel. Heilig ist des Höchsten Rath,
Der nicht ewig will verfluchen;
Er weiss sein Geschöpf zu suchen,
Das er auserwählet hat.
Heilig ist des Höchsten Rath.

Demselben Zwecke dient ein anderes Bild, welches Postel nach dem Vorgang des Singspiels Mustapha an das Ende des zweiten Actes gestellt hat. Es zeigt die klagende christliche Kirche und den verheissenden Engel, der u. a. singt:

Des Herren Wort ist ausgegangen:
Du wirst mit deinen Augen sehn
Des Satans Reich vergehn
Und deine Stirn mit Palmen prangen,
Die dir Eugenie heut wird erlangen. (II, 15.)

Das Beispiel L. von Bostel's in Mustapha ist bei der ganzen Anlage dieser allegorischen Bilder hauptsächlich maassgebend gewesen. Wenn nun vorhin bemerkt wurde, der Uebersetzer habe durch Einfügung derselben nicht nur die Schaulust befriedigt, sondern zugleich auch dem behandelten Gegenstande eine höhere Bedeutung gegeben, so bedarf dieses einer näheren Erklärung. Rein dramatisch betrachtet, ist kein Zweifel, dass solche Ausweitungen das Spiel nicht bessern, sondern verschlechtern, und die Italiener also auch keineswegs zu tadeln sind, wenn sie ihre Bühne mit Derartigem verschonten. Die Franzosen verfuhren ebenso. Aber es handelt sich hier nicht um die Oper oder das Schauspiel, nicht um ein einfach dramatisches Werk, sondern lediglich um den Gegenstand an sich. Und da tritt ein, was Lessing den französischen religiösen Dramen gegenüber bereits bewiesen hat, nämlich dass solche Stoffe auf der Bühne überhaupt nicht in ihrem Kerne darzustellen sind. Eine Darstellung, welche diesem Kerne etwas näher zu kommen versucht, führt damit unausbleiblich von der Bühne ab, und dies ist es eben, was wir an unseren deutschen geistlichen Stücken immer aufs Neue hervorheben müssen. Auf dem Theater konnte die höhere Bedeutung der vorgestellten religiösen Begebenheit nur in Form einer Allegorie veranschaulicht werden und eigentlich nur »vor Liebhaber der Maschinen« bestimmt sein: also war eine andere Kunst erforderlich, wenn sie in genügender und würdiger Art künstlerisch zur Darstellung kommen sollte. Diese andere Kunst war die Musik in Gestalt des Oratoriums. Die damalige deutsche Oper ist hauptsächlich deshalb anscheinend resultatlos verkommen, weil sie in ihren gehaltvollsten Theilen eigentlich nur eine unreife Vorstufe des Oratoriums war.

31. **Der im Christenthum bis in den Tod beständige Märterer Polyeuct, vorgestellet in einem Singespiel.** 30 Bl., Vorw., Prolog und 5 Acte. 9 Verwandlungen. 50 Arien, 8 in der Rundstrophe. (1688.)

Componirt von Förtsch, der Text aus dem Französischen übertragen von Elmenhorst. Hier haben wir ein französisches Seitenstück zu dem voraufgehenden italienischen. Dass ein Drama von Corneille zu Grunde lag, wird im Vorwort nicht erwähnt. Diese Leistung ist in jeder Hinsicht unbedeutend. Bemerkt zu werden verdient aber, dass das Recitativ nicht mehr in Alexandrinern einher schreitet, sondern kürzere Rhythmen anwendet; z. B.

Nearque. Eu'r Eifer ist heftig,
Er muss sich erstlich brechen.
Polyeuct. Für Gottes Ehre
Kann man nicht Eifer gnug erweisen.
Nearq. Ihr stürzt euch in den Tod.
Pol. Den such' ich mit Verlangen.
Nearq. Was sagt eu'r Fleisch und Blut?
Pol. Das allerhöchste Gut
Hilft Fleisch und Blut bezwingen.
Nearq. Doch will es nicht,
Dass man sich ohne Noth
Soll in Tod und Unglück stürzen;
Ihr rennet in's Verderben.
Pol. Hingegen ist mir dort
Ein immer grüner Ehrenkranz bereitet.
Nearq. Denselben kann
Ein heilig Leben auch verdienen. (II, 6.)

32. **Der mächtige Monarch der Perser Xerxes in Abidus, in einem Singspiel vorgestellet.** 32 Bl., Vorw. und 3 Acte. 9 Verwandlungen. 63 Arien, 31 in der Rundstrophe.

Förtsch lieferte wieder die Musik, und Postel den Text nach einer italienischen Vorlage »von einem sinnreichen italienischen Geiste verfärtiget«, wie er in der Vorrede sagt. Er hat es nun hauptsächlich deshalb »denen Liebhabern der Musikalischen Operen zu Gefallen auf unserm hamburgischen Schauplatz wieder vorstellen wollen«, weil es ausgezieret ist »von der schönen Musik eines solchen Meisters, der durch seine sonderbare Geschicklichkeit schon oftmals nicht geringen Ruhm erlanget und, auf einem nicht weniger vollkommenen Theatro vorgestellet, rechtschaffenen Leuten einige Vergnügung und Ergetzlichkeit erwecken« dürfte. Es ist aber natürlich nicht alles buchstäblich gelassen, wie es aus Italien kam, sondern »nach dem genio loci« hat er »ein und andere honnêtes plaisanterien hinzu gefüget, welche aber das Stück in seinem Wesen nichtes verändern.« Sehr anständig sind diese weit ausgedehnten Possen zweier Narren eben nicht; man hechelte die Liederlichkeit der Zeit durch, aber mit einem liederlichen Gemüth. Das plattdeutsche Lied

Wat maket doch de Frigerie
In düsser Welt vor Töge (II, 1.)

muss vielen Beifall erlangt haben, wie auch das übrige Beiwerk. Aber je mehr Beifall diese billigen Scherze fanden, um so schlimmer war es für die heimische Bühne, weil sie dabei niemals dauernd auf einen reinen Grund kommen konnte. Auch der Narren-Apparat war zum Theil mit seinen Namen aus Italien importirt, z. B. der Scaramuz welcher von den Opernnarren oft als Tanzpuppe vorgeführt wurde. *)

Als Beispiel der in dieser Zeit gebräuchlichen poetischen Form, welche Lied und Rundstrophe verbunden zeigt, theilen wir den besten Arientext des ganzen Stückes mit:

1.

Aria. Prächtige Schönheit, wie bist du so flüchtig!
Purpur der Wangen, wie bist du so nichtig!

*) Der italienische Scaramuz wurde bei uns so beliebt, dass noch 1728 ihm zu Ehren ein Buch erschien: »Geburt, Leben und Tod des berühmten Scaramuzza, Neapolitan. Komödianten, ins Teutsche übersetzet. Frankfurt und Leipzig 1728. in 12.«

Nelken der Lippen, wie welkt ihr so bald!
Seid ihr gestirneten Augen nicht tüchtig,
Dass ihr besieget der Zeiten Gewalt?
Prächtige Schönheit, wie bist du so flüchtig!

2.

Tochter des Himmels, wie musst du verschwinden?
Gleichet dein Schimmer doch Schatten und Winden.
Wenige Stunden, die zeigen der Welt,
Wie nur erhöhet auf gläsernen Gründen,
Was dich, o flüchtige Schönheit, erhält.
Tochter des Himmels, wie musst du verschwinden.

(II, 8.)

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Lieder für eine Stimme mit Clavier.

Dr. Paul Klengel. Lieder-Cyklus für eine Singstimme mit Pianoforte. Pr. Fl. 1,80. Amsterdam, Louis Roothaan. 1877.

Diese Lieder haben uns sympathisch berührt. Ihr Verfasser schöpft nicht von der Oberfläche ab, versenkt sich vielmehr in seinen Text und sucht ihm möglichst gerecht zu werden. Ihm liegt daran, im Grossen und Ganzen die Stimmung des Gedichts wiederzugeben; die heutiges Tags so beliebte Detail- und Wortmalerei, durch die uns so manches sonst schöne Lied verleidet wird, verschmäht er, womit nicht gesagt sein soll, dass er gänzlich darauf verzichtete, der einen oder andern Einzelnheit besondern Nachdruck zu verleihen. Es sind jedoch meist nur leise Winke, die er dem Sänger giebt und die dieser sicher verstehen und beachten wird. Die Grundstimmung der Mehrzahl der Lieder ist den Texten entsprechend eine lyrisch weiche, die aber niemals ins Weichliche verfällt. Was die harmonische, überhaupt ganze technische Gestaltung der Lieder betrifft, so zeugt sie in Allem von dem feinen Sinn und Geschick des Verfassers. Der natürliche schöne Fluss in den Liedern, das Verschmähen von Gesuchtem oder genial sein Wollendem trägt wesentlich dazu bei, uns dieselben werth zu machen. Die Begleitung ist sinnig gewählt und wird bei discreter Ausführung den Gesang nicht decken. Eins könnte zu wünschen übrig bleiben: dass nämlich das specifisch melodische Element manchmal eindringlicher hervorträte. Sonst wüssten wir unsererseits Erhebliches nicht auszusetzen. Von den sechs Liedern erscheinen uns am gelungensten Nr. 1. »Entsagung« (Die Liebe hat gelogen etc.), Nr. 2. »Dornröschen« (Und als sie kam zur Hexe etc.) und Nr. 5. »Lebe wohl«. Sodann führen wir an Nr. 3. »Der schwere Abend« (Die dunklen Wolken hingen etc.). In der Erfindung nicht sonderlich hervorragend ist Nr. 4. »In deine braunen Augen hab' ich zu tief geschaut«, und fast das Nämliche lässt sich sagen von Nr. 6. »Verständniss« (Lass tief in dir mich lesen etc.). Vielleicht dürfen wir daraus den Schluss ziehen, dass getragener Gesang dem Verfasser am Besten gelingt, denn die zuerst genannten Lieder gehören in diese Kategorie, während die beiden zuletzt angeführten in raschem und feurigem Tempo dahin fliegen sollen. Gewöhnlicher Art sind diese beiden Lieder trotzdem keineswegs. Das Heft trägt keine Opuszahl; wir vermissen auch die Namensangabe der Dichter, nur bei Nr. 3 ist Lenau genannt. Sind die Gedichte auch noch so bekannt, es ist immer tadelnswerth, ihre Verfasser ungenannt zu lassen. Dagegen loben wir, dass auf dem Titel die Zeit des Erscheinens der Lieder angegeben ist. Praktisch wäre es auch gewesen, zu bemerken, dass die Lieder für eine tiefe Stimme bestimmt sind. Sie verlangen einen nicht unbedeutenden Stimmumfang und reichen vom kleinen *e* bis zum $\overline{\overline{g}}$. Ob es gut gethan war, sie in diesem Tonumfange zu halten und ob dieser nicht der Verbreitung der Lieder Eintrag thut, wollen wir dahin gestellt sein lassen. Vielleicht sind sie dem Stimmumfange der Sängerin Fräulein Auguste Redeker, der sie der Componist gewidmet hat, speciell angepasst. Wir wünschen den Liedern den besten Erfolg.

Anton Deprosse. Sechs Gedichte von Julius Sturm für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt. Op. 42. Pr. M. 1,80. Ausgabe für Sopran. Braunschweig, Julius Bauer.

Neulich zeigten wir ein früheres Liederheft (Op. 35) vom Verfasser an und konnten uns im Ganzen günstig über dasselbe aussprechen. Ein Gleiches können wir bezüglich dieser Lieder thun, die uns in einer Einzelausgabe vorliegen. Besonders gelungen kommt uns vor »Die Verlassene« (Was hab' ich armes Kind gethan etc.); die ungekünstelte Gefühlswärme in ihm thut recht wohl. Auch »O Liebe, deine Gedanken« hat uns angesprochen. In »Der Kinderengel« (Einen Engel, liebes Kind, hat dir Gott gegeben etc.) kommen liebenswürdige Stellen vor. »Der Liebsten Lied« (Ein goldnes Ringlein gabst du mir etc.) wird ebenfalls gern gesungen werden. Die Lieder zeichnen sich durch noble Haltung und Sangbarkeit aus und verdienen empfohlen zu werden. Nun aber müssen wir dem Verfasser die Leviten lesen darüber, dass er übermässigen und zum Theil falschen Gebrauch von den Vortragszeichen macht. Diese häufen sich oft derart, dass dem Sänger dabei angst und bange werden muss, dass er dadurch irre und wirre wird. Wahrlich eine arge Zumuthung an ihn. Traut ihm der Componist denn gar nichts zu? Aus der Praxis müsste er doch wissen, dass der gebildete Sänger an alle kleinliche Bezeichnungen sich nicht kehrt; er merkt sich im Allgemeinen den vorgeschriebenen Stärkegrad etc., im Uebrigen gestaltet er nach seinem Ermessen aus und daran thut er recht. Wollte Jemand diese Lieder genau nach ihrer Vortragsbezeichnung singen, so wäre ein ruhiges Entfalten der Stimme nicht möglich, das ewige Hin- und Herwogen und bald mehr, bald weniger scharfe Betonen würde es zu keinem Genuss kommen lassen, ja die Lieder würden theilweis zur Carricatur werden. Wir wollen unsere Behauptung beweisen. Nr. 5 ($^4/_4$) beginnt in Viertelnoten:

p
»Ein
< > < >
goldnes | Ringlein gabst du | mir, das hat so | hellen | Schein,
> mf > mf > <>
und sagt der | Welt, dass nur bei | dir soll meine | Heimath |
sf > < > < sf >
sein.« Und weiter: »Du allein sollst | Vater nun und | Mutter
sf > sf >
mir und | Freund und Bruder | sein.« Aus Nr. 6 ($^3/_4$) folgende
ad libitum
< f > f > mf >
Stelle: »Wenn | erst die | Veilchen | wieder | blühn.« Und
mf < f > f >
aus Nr. 3 ($^4/_4$): »Bleibt bei | dir den ganzen | Tag, wird dich |
f > < sf > < mf > < f > mf <
treu be | wahren, dass kein | Leid und | Ungemach | dir kann
> sf >
wider | fahren« u. s. w.

So sieht's, mit geringen Ausnahmen, in allen sechs Liedern aus. Welcher Ballast, welch unnöthige Arbeit für den Stecher! Es scheint fast, als kennte Herr Deprosse die Bedeutung und Wirkung der dynamischen Zeichen nicht. Weiss er denn nicht, dass ein *mf* oder *f* oder *p* so lange gilt, bis ein anderer Stärkegrad vorgeschrieben und dass ihre Wirkung durch ein < oder > oder <> nicht aufgehoben wird? Welchem Sänger würde es einfallen, u. A. die Sforzatos auf »Freund« und »Bruder« (im ersten Beispiel) zur Geltung zu bringen? Sie sind hier wie an anderen Stellen geradezu falsch

angebracht; leichte Drucker wären richtig, aber auch nicht einmal nöthig gewesen, denn wer singen kann, der weiss auch, wie betont werden muss und findet von selbst das Rechte. Als Sänger würden wir uns beleidigt fühlen, wenn uns ein Componist Derartiges vorlegte. Es ist übrigens nicht das erste Mal, dass wir diese Unsitte rügen; so ausgebildet wie hier ist sie uns aber nicht weiter vorgekommen. Es ist schade um die sonst lobenswerthen Lieder, dass sie auf diese Weise verunziert wurden. Wir empfehlen den Sängern, ohne weiteres mindestens zwei Drittel der dynamischen Zeichen zu streichen, wenn sie die Lieder zur Hand nehmen. Herr Deprosse aber mag sich die wohlverdiente Strafpredigt zu Herzen nehmen und sich bessern.

Franz von Holstein. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 37. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. M. 2.

Ob die Lieder zu dem Besten gehören, was der Componist geschrieben hat, wollen wir nicht entscheiden. Es kommt auch nichts darauf an, ob mans weiss. Wir betrachten sie, ohne Vergleiche anzustellen, und finden, dass sie mehr nach innen als nach aussen wirken. Hält der Componist dies für ein Compliment, so widersprechen wir nicht. Wir widersprechen aber, wenn Jemand meinen sollte, die Lieder würden überhaupt, wie man zu sagen pflegt, nichts machen. Bei gewissen Leuten werden sie allerdings nichts machen, Andere dagegen werden sich von ihnen angezogen fühlen und Einfachheit und natürliches Gefühl, in feinem nobeln Gewande sich darstellend, zu schätzen wissen. Eichendorff's »Die Kleine« (Zwischen Bergen, liebe Mutter etc.) und »Sonst und jetzt« (Hier unter dieser Linde etc.), Heine's »Sterne mit dem goldnen Füsschen«, Paul Heyse's »Klage« (Ueber'm dunklen Walde steigt der Mond empor etc.), sowie ein Gedicht vom Componisten »Frühlingswunsch« (Liegt die Frühlingssonne so golden hell etc.) — diese Gedichte alle sind ihrem Wesen entsprechend musikalisch wiedergegeben. Die Sänger, die der Verfasser sich bereits erobert hat, brauchen wir nur von dem Erscheinen der Lieder in Kenntniss zu setzen, den anderen Sängern empfehlen wir sie.

Freidank.

Berichte.

Hamburg, 15. Mai.

Ausser den drei jährlichen Concerten veranstaltete unser Cäcilien-Verein diesmal noch ein viertes als Extraconcert, am 7. Mai. Die Veranlassung hierzu ist aus dem Programm nicht ersichtlich und mag wohl eine private gewesen sein; aber die Aufführungen des Cäcilienvereins sind immer willkommen und eine wahre Bereicherung unseres musikalischen Lebens. Dieses Extraconcert ohne Orchester setzte sich zusammen aus geistlichen und weltlichen Stücken für Chorgesang, zum Theil mit Solostimmen, und kann insofern eine Vereinigung der beiden Jahresconcerte dieses Vereins genannt werden, die geistlichen und weltlichen Gesang getrennt vorführen. Corsi, Caldara, Mendelssohn und Brahms lieferten die geistlichen, Hans Leo Hassler, Lechner, Mendelssohn, Schumann, Hauptmann, Wüllner und Radecke die weltlichen Stücke; es war also, wie man sieht, im wesentlichen dasselbe Programm, welches dieser Verein uns vorzuführen pflegt. Und auch Vortrag wie Aufnahme waren dieselben: die ernsteren Sachen wurden sehr gut gesungen, aber die leichteren und eingehenderen Producte der Modernen wurden am meisten applaudirt. Das ist überall so und verdient im einzelnen Falle kaum noch besonders hervor gehoben zu werden, aber erfreulich ist es nicht. Der einzelne Privat-Gesangverein kann hier wenig ändern, und wollte er, wie die Kunst es verlangt, den Schwerpunkt seines Repertoires noch mehr in die alte kunstreiche Zeit verlegen, so würde er vielleicht Gefahr laufen, die Mitglieder zu verlieren. Vielleicht auch nicht — es ist schwer zu bestimmen, was einem begeisterten und seines Zieles sich klar bewussten Dirigenten zu erreichen möglich sein wird. An dem neuen Dirigenten Herrn Julius Spengel, welcher an Stelle des hochverdienten Carl Voigt seit dem vorigen Jahre fungirt, besitzt der Verein einen wahren Schatz. Wie die von ihm veranstalteten Concerte nun hinreichend gezeigt haben, weiss er die gesangliche Tüchtigkeit, welche er vorfand, vollauf zu erhalten, und daneben in den Aufführungen von Oratorien oder chorischen Werken die Orchesterbegleitung mit dem Gesange in einer Weise zu vereinigen, welche auf entschiedene Befähigung zur Direction grosser Werke deutet und für den Cäcilien-Verein gerade dasjenige leistet, was am meisten zu wünschen war.

Nachrichten und Bemerkungen.

✻ (Eine Orgel, von Händel gespielt, und eine Sammlung seiner Werke.) Ich finde in Nr. 148 des »Frankfurter Conversationsblattes« vom Jahre 1842 folgende Notiz, die ich Ihnen mittheilen zu sollen glaube, auch auf die Gefahr hin, dass sie Ihnen nicht neu ist. Es heisst da: »Der ‚Derby Reporter' berichtet, die Bibliothek der Abtei Calwich unweit Ashburn besitze einen Schatz, um welchen ein König sie beneiden möchte — eine ansehnliche Sammlung Noten von Händel's Composition und eigener Hand. ‚Der grosse Tonsetzer, heisst es, war in Calwich häufiger Gast und eine trefflich klingende, von ihm selbst ausgewählte Orgel, obenauf seine Büste, steht noch heute im dortigen Salon. Hier spielte Händel, und es ist vielleicht kein romanhafter Gedanke, dass wir seinem gelegentlichen Aufenthalte an diesem ruhigen Orte, umgeben von den Schönheiten der Natur und im Umgang mit geachteten ihn bewundernden Freunden, einige seiner erhabenen Tonwerke schulden.'«

C. J.

(Die hier erwähnte Orgel, welche sich noch jetzt im Besitz der Erben Granville's befindet, wurde von einem unter dem Namen »Father Smith« sehr bekannten Orgelbauer verfertigt; die Nachricht, Händel habe sie ausgewählt, soll vielleicht besagen, dass er die Disposition dazu gemacht hat. Diese Orgel kaufte Granville, Ende 1755 oder Anfang 1756, als Händel bereits völlig erblindet und überdies 70 Jahre alt war. Er wird also kaum noch in Calvich gewesen sein, seit die neue Orgel dort stand, und es ist deshalb wohl »ein romanhafter Gedanke«, dass Compositionen von ihm dieser Oertlichkeit ihren Ursprung verdanken. Ueber diese Orgel und die grosse Sammlung Händel'scher Werke habe ich schon im Jahre 1870 dieser Ztg. aus dem Briefwechsel von Mary Granville, der Schwester Bernard Granville's, Mittheilungen gemacht in dem Aufsatze »Musikalisches aus dem Briefwechsel von M. Granville 1870 S. 298—350. (Ueber die Orgel S. 333; über die Musikalien S. 348—349.) Diese Granville-Sammlung bestand aus 38 Foliobänden, von denen einer verloren ging; sie ist eine Copie Händel'scher Partituren, enthält aber keine Bemerkungen von seiner Hand. Dass die sehr reiche Familie vor etwa 20 Jahren den Versuch machte, diesen Schatz auf dem Auctionswege (für £ 200) zu verkaufen, habe ich im Händel Bd. I, S. 247 erwähnt. *Chr.*)

ANZEIGER.

Hierzu eine Beilage von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 29. Mai 1878. **Nr. 22.** XIII. Jahrgang.

Das Oratorium Jephta von Carissimi.

Der im Jahrgange 1876 angefangene Aufsatz über Carissimi's Oratorien besprach in fünf Nummern einiges Allgemeine hinsichtlich der vorhandenen Quellen und wandte sich dann zu drei Werken von geringem Umfange, welche nur für drei Singstimmen geschrieben sind. Es war die Absicht, diesen kleinsten oratorischen Stücken des alten Meisters die grösseren in aufsteigender Stimmenzahl folgen zu lassen und so nach und nach die ganze Reihe seiner uns jetzt zugänglichen Oratorien zu beschreiben. Diese Absicht musste indess bis heute unausgeführt bleiben, so dass auch die Versicherung, schon der Jahrgang 1877 werde die Fortsetzung bringen, sich als trüglich erwiesen hat. Derartige Arbeiten erfordern leider viele Zeit, und mehr als fünfzehn bis sechzehn Stunden den Tag kann Niemand arbeiten, wenigstens nicht auf die Dauer.

Eine besondere und zwar erfreuliche Veranlassung führt mich jetzt nach zwei Jahren zu dem Gegenstande zurück. Von den vier Werken, welche ich 1871 herausgab, hat das erste und dem Namen nach bekannteste jetzt Uebersetzer und Bearbeiter gefunden, die es in dieser Gestalt zu Nutz und Frommen aller Musikfreunde abermals zum Druck gebracht haben:

Jephta. Oratorium von Giacomo Carissimi. In's Deutsche übertragen von **Bernhard Gugler** und mit ausgesetzter Orgel- oder Pianofortebegleitung bearbeitet von **Immanuel Faisst.**
Partitur 40 S. gr. 8. Preis 4 M.
Singstimmen (Chor und Solo) Preis M. 3,15.
Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. *)

Jephta gehört zu denjenigen Werken Carissimi's, welche hinsichtlich der aufgewandten Kunstmittel in der Mitte stehen zwischen den dreistimmigen und den dreichörigen. Die Chöre sind hier sechsstimmig. Solcher Chöre finden sich vier in dem Werke, ausserdem ist noch ein kleiner vierstimmiger Satz da, ein dreistimmiger, je zwei zwei- und einstimmige nebst einer Anzahl von Recitativen, die theils einfach erzählend, theils arios oder lyrisch gehalten sind.

Neben diesem vocalen Apparat ist der instrumentale so einfach, wie er überhaupt nur sein kann. Die einzige Begleitung, welche in dem ganzen Stücke sichtbar wird, ist der Basso continuo, der sich überall findet, bei Recitativen wie bei Sologesängen und Chören. Für die meisten Werke hat Carissimi noch zwei oder drei Begleitstimmen in die Partitur geschrieben, aber Jephta, seine berühmteste Composition, gehörte nicht zu denjenigen, welche in dieser Hinsicht besonders begünstigt wurden.

Bei so alten Werken und der verhältnissmässigen Neuheit kunsthistorisch treuer Ausgaben derselben findet sich natürlich noch immer Mancherlei, was zu besprechen ist; haben wir uns in diese Weisen erst sicherer eingelebt, so erledigt sich vieles von selbst.

Herr Prof. Faisst hat ein Vorwort beigefügt, welches alles enthält, was für die Aufführung nöthig ist und zugleich mehrere Punkte in Bezug auf meine Ausgabe berührt, über welche ich mich nun aussprechen werde.

Nach Erwähnung der sechsstimmigen Chöre (auf welche wir zurückkommen) sagt Herr Faisst: »Auch die übrigen mehrstimmigen Sätze, wiewohl sie ursprünglich keinerlei Bezeichnung als Chor- oder Solosätze tragen, durchweg dem C h o r zuzutheilen, erschien dem Bearbeiter nicht blos bei Nr. 3, 10 und 16, sondern ebenso bei Nr. 7 und 15 als dem Sinn des Componisten entsprechend, indem selbst das der letzteren Nummer in der Chrysander'schen Ausgabe beigefügte »(Quatuor voces)«, auch wenn es echt ist, durchaus nicht nothwendig vier S o l o stimmen bedeuten muss.« Wenn Echtheit hier soviel bedeuten soll als von dem Autor herrührend, so habe ich mich schon durch die beigefügten Klammern dagegen gesichert. Die genannte Vorzeichnung befindet sich nicht in den Handschriften, sondern ist von mir zugesetzt. Es geschah zunächst, um dem Satze eine Ueber- oder Vorschrift zu geben, wie die anderen Sätze sie erhalten haben. Um alles gleichmässig zu bezeichnen, hätte den zwei- und dreistimmigen Stücken auch eine solche Bezeichnung vorgesetzt sein sollen, doch würde das bei diesen selbstverständlichen Sätzen etwas pedantisch ausgesehen haben, und überhaupt ist es eine Sache auf welche im Grunde wenig ankommt, es sei denn dass der Herausgeber die Absicht hätte, eine bestimmte Weise der Aufführung zur Verhütung von Missgriffen als die im Sinne des Originals allein richtige anzudeuten. Zu solchen Angaben ist ein Herausgeber gewiss berechtigt, unter Umständen vielleicht auch verpflichtet; ich gestehe aber, dass ich geneigt bin, in dieser Hinsicht eher zu wenig als zu viel zu thun, und hauptsächlich mich nur bemühe, die Musik so zu ediren, dass Jeder darin mit Leichtigkeit die Originalgestalt erkennen kann. Die Angabe der Stimmenzahl durch quatuor voces lässt es allerdings, wie Professor Faisst sagt, unentschieden, ob Solo- oder Chorstimmen gemeint

*) Meine Ausgabe Carissimi's erschien unter dem Titel: Die Oratorien von Carissimi, herausgegeben von Fr. Chrysander. Erster Band, erste Hälfte: 4 lateinische Oratorien: Jephte. Judicium Salomonis. Jonas. Baltazar. 128 Seiten gr. 8. (Zum Preise von M. 4,50 durch J. Rieter-Biedermann zu beziehen.)

sind, aber nur den Worten, nicht dem Sinne nach, denn an sich ist es nicht zu bezweifeln, dass Carissimi diese 9 Takte von erzählendem Inhalt für vier Solostimmen geschrieben hat. Damit ist aber nicht gesagt, dass wir mit unseren Aufführungen nun für immer hieran gebunden sind; ich habe dieses schon 1876 in den erwähnten ersten Abschnitten über Carissimi's Oratorien hervorgehoben und werde sogleich darauf zurückkommen.

Von den übrigen vier Nummern, welche Faisst dem Chore, nicht den Solostimmen, zugetheilt hat, sind Nr. 3, 10 und 16 zweistimmig, Nr. 7 ist dreistimmig. Bei diesem kurzen dreistimmigen Satze liegt es des Textes wie auch der Musik wegen am nächsten, an den Chor zu denken. Aber in Wirklichkeit — es soll hiermit immer nur gesagt sein: im Sinne oder in der Schreibweise Carissimi's — ist auch dieses kein Chor, sondern ein Satz für drei Solostimmen, zwei Soprane und einen Tenor; letzterer steht (p. 9 meiner Ausgabe) im Altschlüssel, woraus hervorgeht, dass es der erste Tenor ist, welcher hier die unterste Stimme singt. Den Solocharakter giebt das kleine Stück trotz seiner für Chorgesang sehr geeigneten Modulation nicht auf, namentlich ist der Schluss ein solcher, wie er damals nur von einzelnen Stimmen, nicht von vollen Chören gemacht wurde. Man muss nur bedenken, welche Gestalt ein solches Gesangtrio in Carissimi's Zeit hatte, wie es gleichsam noch ein ungeklärtes Gemisch chorischer und solistischer Elemente war, aus dem sich das reine Vocaltrio erst sehr allmälig entwickelte. Trotzdem kann über die stilistische Bedeutung eines solchen Stückes bei Carissimi kein Zweifel sein, weil er uns in seinen dreistimmigen Motetten, von welchen noch eine ziemliche Anzahl erhalten ist, sowie in seinen dreistimmigen Oratorien viele Beispiele hiervon gegeben hat. Bei der Besprechung der erwähnten Oratorien in dieser Zeitung (1876 Sp. 113—132) habe ich jene dreistimmigen Sätze absichtlich besonders ins Auge gefasst und dabei hervorgehoben, dass Carissimi diese Stücke überhaupt nicht für eigentliche Chöre, sondern für einzelne Kunstsänger bestimmte. Ich hoffe, man wird sich dieser Ansicht nicht deshalb verschliessen wollen, um der Freiheit verlustig zu gehen, derartige Sätze bei heutigen Aufführungen den Chormassen zutheilen zu können, denn eben diese Freiheit habe ich dort Sp. 129 in einer so unzweideutigen Weise vertreten, dass selbst der Bearbeitungslustigste damit zufrieden sein wird. Enthalten Carissimi's Terzette durchgehends chorische Elemente, so können wir sie in unseren Aufführungen auch für Chöre verwenden, so oft die Harmonie der Aufführung solches erfordert. Die Kunstmittel sind in verschiedenen Zeiten verschieden, die heutigen sind bedeutend anders als diejenigen waren, welche dem alten Oratorienmeister zu Gebote standen, und wir müssen uns, wenn wir jetzt seine Werke vornehmen, wohl oder übel mit dem behelfen, was wir besitzen. Diese Kunstmittel und die dadurch bewirkten musikalischen Aufführungen haben ein Recht an sich, welches ihnen gewahrt werden muss. Etwas ganz anderes ist es aber, wenn man aus beschränktem Eigensinn diejenigen Mittel bei der Darstellung älterer Tonwerke nicht zur Anwendung bringen will, welche wir noch jetzt wirklich besitzen und die einer originalgetreuen Reproduction am meisten entsprechen. Um diesen Punkt dreht sich die ganze Angelegenheit, aus welcher musikalische Egoisten eine grossartige wüthende Streitfrage zu machen versucht haben. Durch solche Grundsätze wird kein vernünftiger Bearbeiter sich die Hände gebunden glauben. Die Kunstmittel, und durch diese die Aufführungen, müssen in Harmonie gebracht werden; von diesem Gesetze sind keine Ausnahmen zulässig.

(Fortsetzung folgt.)

Die zweite Periode der Hamburger Oper von 1682 bis 1694, oder vom Theaterstreit bis zur Direction Kusser's.

(Fortsetzung.)

33. Cain und Abel, oder der verzweifelnde Brudermörder, in einem Singspiel vorgestellet. 27 Bl. Vorwort, Vorspiel und 3 Acte. 9 Verwandlungen. 57 Arien, 25 in der Bundstrophe. (1689.)

Ebenfalls von *Förtsch* componirt, und von *Postel* gedichtet. Als ein deutsches Gegenstück zu den voraufgegangenen italienischen und französischen geistlichen Schauspielen, sowie als eine Fortsetzung und Nachbildung von Nr. 1, der Oper von Adam und Eva, ist es genauer in Betracht zu ziehen. Das Vorwort ist acht Seiten lang und ziemlich gelehrt, wird aber in beider Hinsicht von Postel's folgenden Leistungen noch weit überboten. Ausser den biblischen Personen treten hier auf »Calmana, des Kain's Schwester und Frau; Debora, des Abel's Schwester und Braut; Hanoch, Kain's Sohn«. Der Autor bemüht sich nun, diese Zusätze als mit den Meinungen der alten gelehrten Rabbinen übereinstimmend zu erweisen. Sogar über das Instrument, mit welchem Abel erschlagen wurde, stellt Postel eingehende Untersuchung an: fünf Angaben werden verworfen und die sechste, dass es ein Baumast gewesen sei, gebilligt. Diese sonderbaren Expectorationen haben aber dadurch stets einen gewissen Werth, dass Postel das dramatisch Wirksame immer richtig heraus zu fühlen weiss.

Die Kunst war seit 1678 offenbar gewachsen, aber damit auch die frühere naive Dreistigkeit etwas geschwunden. Man sieht dies am besten daraus, wie Gott und Teufel hier auftreten. Die Vorführung derselben im Spiel von Adam und Eva (Nr. 1) erschien doch als gar zu natürlich; man wählte daher jetzt diesen Ausweg: »Ferner dienet zu erinnern wegen der Personen, welche theils im Himmel, theils in der Hellen vorgestellet werden. Was den Himmel anbelanget, so hat man sich des Namens oder der Person des Jehova, als eines nominis essentialis Dei, nicht, sondern an dessen Stelle der Göttlichen Liebe oder der Göttlichen Gerechtigkeit bedienet. In der Hölle hat man gleichfalls, da sonst der Lucifer hätte sollen aufgeführet werden, aus gewissen Ursachen den Hochmuth gesetzet. Den Asmodi hat man die List genennet, und an statt des Abaddon's den Zorn vorgestellet.« Eine weitere Folge des Bestrebens, mit dem heiligen Gegenstande möglichst vorsichtig und würdig zu verfahren, war die Ausschliessung des Hanswurstes, welcher doch schon seit dem Mittelalter in den geistlichen Spielen eine legitime Persönlichkeit ist. »Die Ursachen betreffend, warumb man diese Geschicht zu einem Schau- und Singspiel erwählet, sind unterschiedliche, als nämlich die Vortrefflichkeit der Materie, wie auch dass man gesehen, dass die allhier schon öfters präsentirte Opera von der Erschaffung Viele gefallen, hat man wegen Connexität der Historien dieses Stück wollen hinzu fügen. Und hat man eben nichts Ungewöhnliches gethan, dass man diese Geschicht in ein Schauspiel gebracht, weil schon Anno 1652 allhier in Hamburg eine teutsche Comödie in recht artigen Versen davon gedrucket, deren Verfertiger der sel. Herr Michael Johansens, Prediger der alten Gamme [in Vierlanden bei Hamburg] gewesen. Man hat sich aber derselben wenig oder gar nichts bedienet . . . ., weil denen Verständigen der grosse Unterscheid einer schlechten [schlichten] Comödie und einer Oper gnugsam bekannt ist. Nun weiss aber der Verfertiger gegenwärtigen Stückes gar wohl, dass es nicht ganz vollkommen nach den genauesten Kunstregeln eingerichtet ist, vornemlich was den *errorem comicum* oder die Intrigue, wie man's sonst nennt, betrifft, so dienet aber darauf zur Antwort, dass man denselben mit Fleiss nicht wollen einführen, damit die Simplicität nach der historischen Ordnung der heil.

Schrift desto besser möchte können in Acht genommen werden; sonst meinet man die *unitatem actionis*, ja auch wol endlich das *spatium 24 horarum* so viel müglich observiret zu haben« u. s. w. Um sich endlich noch weiter zu decken, hält er sich L. v. Bostel's Schild vor, indem er von seinen Versen ebenfalls sagt, »dass sie von Einem herkommen, der bisweilen mehr zu thun hat und auch keine Profession von dergleichen Sachen machet, sondern nur eine Gemüth-Ergetzlichkeit darin suchet.« Vermuthlich hat das übliche Text-Honorar ebenfalls zur Gemüthsergetzlichkeit dieses tüchtigen Mannes beigetragen. Die bürgerliche Schätzung einer solchen poetischen Beschäftigung entnimmt man am besten daraus, dass der hervorragendste Operndichter an unserer alten Singspielbühne genöthigt war, derartige Entschuldigungen vorzubringen.

An Selbständigkeit und Einheit ist dieses Stück von allen deutsch-biblischen das beste; erträglich ist es aber eigentlich nur da, wo es unbiblisch oder wenigstens nichtbiblisch frei erfundene Züge hineinwebt. Alles direct Biblische sieht auch hier abgeschmackt oder steif und dürftig aus. Auf den »Apfels-Biss«, »der Eltern böse Lust«, das durch die Mutterbrust eingeflösste Gift und dergleichen wird hier in einer Weise Bezug genommen, dass dadurch dem Katechismus zu Liebe sowohl Pietät als dramatische Wahrheit verletzt wird. Nur Kain, der hoch hinaus fahrende Bösewicht, hat einigermaassen Gestalt. Er steht da wie ein ungerathener Sohn in einem schwächlichen Hauswesen, der vom Morgen bis an den Abend alle anderen Familienglieder in Furcht und Sorge setzt. Die Scenen sind im Ganzen wie bei Nr. 1; die Sünde ist aber jetzt nicht blos im Satan, sondern auch schon im Menschen vorhanden. Zur Verherrlichung der Scene fahren aber »auf einem mit Schlangen bespannten Wagen« Missgunst List und Zorn zur Erde herab — nicht um hier wirklich etwas zu unternehmen, wie die Schlange im Spiel von Adam und Eva, sondern nur, um den Zuschauern einen vergnüglichen Schrecken einzujagen. Wir dürfen nicht erwarten, dass unser Poet sich von Schranken frei machen sollte, welche durch die Vorurtheile der damaligen Zeit selbst um die stärksten Geister gezogen waren. Innerhalb derselben zeigt er aber dramatischen Verstand, Sprachfähigkeit und wirksame Verknüpfung der Scenen; in dieser Hinsicht war er seinen biblisch-dramatischen Vorgängern ebenso überlegen, wie den übrigen Librettisten, die sich an dieser Bühne neben ihm hervorthaten.

Durch die vorstehenden Bemerkungen ist eine eingehendere Mittheilung über dieses Spiel unnöthig geworden. Wir geben lieber zur Probe nur eine einzige zusammen hängende Scene, und zwar diejenige von Abel's Ermordung, die beste und wirkungsreichste. Abel singt eine Arie, Kain kommt hinzu:

Kain. Mein Bruder, so allein?
Abel. Der von dem Heer der Engel ist umgeben,
Kann nie alleine sein.
Kain. Einfältigkeit! wer wollte sie dir senden?
Abel. Der grosse Gott, all Unglück abzuwenden.
Kain. Lass doch den Sinn so hoch sich nicht erheben,
Zu denken, dass der Herr betracht
Was hier auf Erden wird gemacht.
Das Böse hat so wenig Straf' zu scheuen,
Als Gutes sich des Lohnes zu erfreuen.
Abel. Wie redest du? Ein Vater liebt sein Kind;
Nun ist uns Gott ja Vater und noch mehr.
Dass unser' Eltern auch gestrafet sind
Ums Böse, lehret unser Stand,
Und kömmt des Guten Lohn nicht eh'r,
So kömmt er nach dem Tod in jenem Leben.
Kain. Wer hat dir doch hier Nachricht von gegeben?
Ich glaube zwar, dass Menschen sterben können,
Ob mir es gleich noch unbekannt;
Dass aber nach dem Tod ein Leben sei,
Ist wohl ein albern Tand;
Ich will es gern dir und den Deinen gönnen.
Vor mich, ich sage frei:
Ich glaube nicht, dass jemand auferste',
Bis ein geschlachtes Thier ich leben seh.
Abel. Ruchloser Mensch! ich hab aus deinen Werken
Dergleichen Satz längst können merken.
Nun kann ich nicht mehr schweigen,
Du bist nicht werth, dass dir die Sonne leucht',
Dass früher Thau dein Feld befeucht',
Und dass dir Gott soll Gnad' erzeigen.
Kain. Gott hasset mich, und du wilt auch mich schelten?
Abel. Dergleichen hat dein Thun verdient.
Kain. Nun dann, so solt du's mir vergelten
Mit deinem Blut.
Abel. Wo sich dein Zorn erkühnt,
Entflieh ich ihm, doch du der Strafe nicht.
Kain. Wolan, es sei, stirb du nur, Bösewicht!
(Abel entflieht, und Kain verfolget ihn.)

Fünfter Auftritt.

Zorn. List. Missgunst.

Zorn. Nun ist es Zeit, den Kain anzuhetzen.
Ihr Freund', auf, auf, nun muss der Schlag geschehn.
List. Wir müssen itzt mit Macht ansetzen.
Missg. Nun können wir das Werk vollendet sehn.
List. So kann ich Abel's Ehe trennen.
Zorn. Und ich Verderben richten an.
Missg. So muss man mir den Ruhm vergönnen,
Dass ich auch Brüder zwingen kann.
Missg. List. Zorn. a. 3. Nur fort, hier ist nicht zu verweilen,
Die Zeit ist da, wir müssen eilen.
(Folgen dem Kain nach.)

Sechster Auftritt.

Das Theatrum verändert sich in ein wüstes Feld.

Abel. Kain.

(Abel kommt zu laufen und Kain verfolget ihn, welcher beim Eintritt einen Ast vom Baum reisset.)

Abel. Ach weh! ach weh! ich kann nicht ferner fliehen.
Kain. Hier soll dein Trotz geendet sein.
Sieh da . . . . . (Er schlägt mit dem Ast nach Abel, welcher aber dem ersten Schlag ausweichet und vor ihm auf die Knie fällt.)
Abel. Ach, Bruder, ach! kann kein Erbarmen
In deinen Busem ziehen?
Kain. Das Mitleid nimmt nur feige Herzen ein.
Abel. Betrachte doch mich Armen,
Der dir auf seinen Knien fleht,
Wenn dir ein Bruder nicht zu Herzen geht.
Kain. Was arm? was flehn? was Bruder? Du musst sterben.
Abel. Gedenke doch . . . .
Kain. Nichts mehr.
Abel. So nimm mich an
Mein Gott! und lass auch Kain Gnad' erwerben.
Kain. Lass sehn wer dich erretten kann?
Nimm hin, und stirb!
(Er schlägt ihn mit dem Ast nieder.)
Abel. Ich sterbe . . . . (Abel fällt in Ohnmacht.)
Kain. Nun fahr hin
Und lerne was im Tode vor Gewinn.
(Kain lässt Abel vor todt liegen, und gehet ab.)

Siebenter Auftritt.

Zorn. List. Missgunst.

(Alle drei auf dem Wagen der Missgunst sitzend.)

Zorn. Nun, der ist hin.
List. Doch nur allein.
Missg. Es hat dismal nicht anders können sein.
Zorn. Das Glück lässt uns doch etwas noch erlangen.
List. Die Helle muss mit stetem Siege prangen.

Aria.

Missg. Freue dich,
List. Jauchze nun,
Zorn. Rühme den Sieg,
a 3. Hölle mit Lucifer's tapfern Gesinde.
Missg. Mein kluges Verführen
List. Mein Kämpfen
Zorn. Mein Krieg
a 3. Verheeret, zermalmet, vermodert geschwinde.
Missg. Wir kommen.
List. Wir eilen.
Zorn. Wir fliehen zu dir.
Lucifer, öffne nur Thoren und Thür.

(Sie fliehen weg mit dem Wagen durch die Luft.)
(III, 4—7.)

34. Das betrübte und erfreuete Cimbria, zu Ehren dem Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Christian Albrecht, Erben zu Norwegen, Herzogen zu Schleswig und Holstein, auf dem Hamburgischen Opern-Theatro in unterthänigstem Gehorsam glückwünschend vorgestellet Anno 1689. 4 Bl., nur eine einzige Scene. 12 Arien, 5 in der Rundstrophe.

Auch ein Product von Postel und Förtsch. Letzterer war Kapellmeister dieses Fürsten, der jetzt in sein Land zurückkehrte. Es ist das erste Gelegenheitsstück auf dem Hamburger Theater, dem aber von jetzt an mehrere folgten. In dem Spiel von lauter allegorischen Personen steht die Cimbria natürlich obenan; eine Germania gab es damals nicht.

35. Acis et Galatée, Pastorale heroique en musique. — Acis und Galatee, in einem Singspiel vorgestellet. 20 Bl., Prolog und 3 Acte. Mit dem Prolog 4 Verwandlungen. Arien im Druck nicht besonders unterschieden. (1689.)

Dieses Stück muss als eine grosse Rarität für Hamburg angesehen werden. Es ist die Composition von Lully und wurde auch dem Texte nach ganz französisch aufgeführt. Zugleich war es der erste Versuch mit einem unübersetzten ausländischen Stücke. Merkwürdigerweise ist weder ein Vorwort noch eine sonstige Rechtfertigung dem Textbuche beigegeben. Dass aber der halsbrechende Versuch nicht misslungen sein kann, lehrt die Fortsetzung drei Jahre später mit Nr. 46; dort mehr hierüber.

36. Die grossmächtige Thalestris, oder letzte Königin der Amazonen, in einem Singspiel vorgestellet Anno 1690. 34 Bl. Verw. und 3 Acte. 11 Verwandlungen. 49 Arien, 29 in der Rundstrophe.

Wieder eine gemeinsame Arbeit von *Postel* und *Förtsch*. Postel macht hierbei eine neue Entdeckung: »Die meisten Singspiele, welche bishero unser Theatrum vorgestellet hat, haben mehrentheils berühmte Männer zum Zweck gehabt«, sagt er zu dem günstigen Leser; von berühmten tapferen Weibern wäre nur Semiramis (Nr. 23) zum Vorschein gekommen. Daher will er jetzt mit Thalestris, dem letzten Spross der »tapfersten und niemals genug gepriesenen Amazonen« diese Lücke ausfüllen; will seine Heldin aber nicht in so unrühmlicher Verrichtung vorstellen, als ein trefflicher Italiener »in seiner unvergleichlichen Cassandra« und Andere nach ihm gethan. In einer fünf Seiten füllenden poetischen »Zuschrift an das Hamburgische Frauen-Zimmer«, welche der elf Seiten langen Vorrede folgt, bittet er nun seine Schönen an der Alster:

Nehmt sie als Frembling an, sie hat die frechen Sitten
Vom Scythschen Tanais nicht mit zur Elbe bracht;
Und sollte ja was sein, so wird sie freundlich bitten,
Dass Ihr sie gütigst zur Hamburgerinnen macht.

Die Vorrede benutzt der gelehrte Poet zunächst, um die wirkliche Existenz der Amazonen zu beweisen, sodann aber um in aller Breite und in fünf Sprachen (lateinisch, spanisch, italienisch, englisch, deutsch) das Lob der Frauen zu verkünden. Wenn der belesene Mann seine Schriftsteller überall in der Grundsprache anführte, so dachte er wohl wie in diesem Stücke sein Narr

. . . . mit fremden Sprachen
Muss man sich itzt ein Ansehn machen. (II, 10.)

Es ist aber immerhin bemerkenswerth, dass er auch die spanischen Dichter im Original las. »Gegenwärtiges Singspiel betreffend, so hat man zu dessen Grund die Liebesgeschicht der Thalestris aus dem recht schönen [italienischen] Roman der Cassandra, und zwar dessen andern Theil, genommen und dieselbe, soviel müglich gewest, mit den Regeln der Schauspiel vereiniget und zwar auf solche Art, dass man sich nicht schlavisch an die erwähnte Geschichte gebunden, sondern vielmehr nach dem Wohlstande einer Opera sich gerichtet. Dass die Redensarten von des [Weiberfeindes] Neobarzanes Seite auf die Weiber und von der Thalestris Seite auf die Männer bisweilen ziemlich hart sind, gestehet man gerne, man muss aber erwägen, dass diese Reden von Todfeinden gegen einander geführet werden.« Die Geschichte ist hier natürlich so gewendet, dass die Unbändige durch Liebe gebändigt wird. Die Handlung ist durch drei Acte in drei grossen Bildern auseinander gelegt, so dass im ersten Acte die Schilderung des Amazonenlebens im Frieden, im zweiten siegreiche Kämpfe, endend mit der Gefangennahme der Königin, und im dritten die Befreiung derselben die Mittelpunkte bilden, um welche alles Uebrige geschickt gruppirt ist. Die Aufeinanderfolge der Scenen ist wirksam, die betheiligten Massen kommen als Chöre mit zur Verwendung, woraus wir sehen, dass die unmittelbar vorher aufgeführte französische Oper von Lully für Hamburg doch nicht ohne Nutzen war. Dieser Versuch, die bisherige italienische Form durch die französische zu bereichern, wurde bei der Unreife der Zeit nicht ernstlich genug weiter geführt, um ein bedeutendes Resultat zu erzielen. Immerhin ist aber schon der blosse Versuch beachtenswerth, da er zeigt, dass man anfing, zu dem Gegenstande eine freiere Stellung einzunehmen.

Auch in anderer Hinsicht ist ein Fortschritt zu verzeichnen. Postel führt jetzt nicht mehr andere Arbeiten und das zur privaten Gemüthsergötzlichkeit geschriebene Gedicht als Entschuldigungsgründe für die Fehler seines Textes an, sondern benimmt sich wie ein berufener Poet. Es zeigt den wachsenden Eifer, mit welchem er für die heimische Bühne thätig war. Sein poetischer Ausdruck gewann mehr und mehr die Form, die der musikalischen Composition am besten entsprach: er wusste lebendige Scenen zu schaffen und die Worte dafür rhythmisch zu gestalten. Seine Sprache, im Ausdruck oft schwülstig und geschmacklos, ist formell ihrem Zwecke so vollkommen entsprechend, dass die Art der Composition auch ohne die Kenntniss der betreffenden Musikstücke aus ihr ersehen werden kann. Als Beispiel stehe hier, was der als Mädchen verkleidete Prinz Orontes, Anbeter der Thalestris, in Recitativ und Arie vorträgt.

Heget auch des Himmels Pracht meiner Flammen gleichen,
Wann sein güldnes Heer bei gestirnter Nacht
Mit viel tausend Augen wacht,

Müssen so viel Feuerzeichen
Dennoch der entflammten Macht meiner Gluthen weichen.
Heget auch des Himmels Pracht meiner Flammen gleichen?
Phoebus mag in Strahlen-Tracht
Die saphirne Luft wie ein Glas erbleichen,
Wird er doch den Glanz meiner Liebe nicht erreichen:
Hat Entfernung meine Glut zu dem Gipfel bracht?
Wird sie, wann mein Trost mir lacht, durch die Wolken streichen,
Heget dann des Himmels Pracht meiner Flammen gleichen?

Aria. 1.
Komm eile, komm komme, wo bleibest du doch?
Vergehet, ihr Schatten der traurigen Ferne,
Ihr denket, ihr tunkelt mein Leben, mein Licht.
Komm Schöne, komm zeige dein schönes Gesicht,
Erbleiche die Sterne,
Komm komme, komm eile, was wartest du noch?
Komm eile, komm komme, wo bleibest du doch?

2.
Lauft schnelle, lauft laufet, beflügelt die Zeit,
Verdoppelt die Schwingen, ihr langsamen Stunden —
Ihr säumet, ihr zögert, mein Labsal, mein Kind,
Ich sterbe, mein Engel! ach eile geschwind
Und heile die Wunden!
Lauft laufet, lauft schnelle, verkürzet mein Leid,
Lauft schnelle, lauft laufet, beflügelt die Zeit. (I, 2.)

Ein ähnliches aber kleineres Beispiel bietet die Arie einer Amazone:

Aria. Durchschallet den Himmel, ihr hellen Trompeten!
Zertheilet die Wolken mit zitterndem Ton.
Die traurige Stunden
Sind itzund verschwunden,
Die Fröhlichkeit führet nun Scepter und Kron'.
Die Freuden zu nähren, das Trauren zu tödten,
Durchschallet den Himmel, ihr hellen Trompeten.
(I, 4.)

Wer durch solche Worte nicht lebhaft zur musikalischen Composition angeregt wurde, der war überhaupt nicht anzuregen. In der Anwendung der Rundstrophe, wie sie damals auch im Recitativ eine zeitlang gebräuchlich wurde und namentlich für Reinhard Keiser's Composition charakteristisch ist, haben wir hiermit ebenfalls eine der ersten Proben. Eine spätere Arie des Orontes hat diese Gestalt:

Auf, auf! mein Geist, was wartest du
Die Seele zu entbinden?
Im Tod allein
Ist süsse Ruh
Vor alle Pein
Zu finden.
Auf, auf! mein Geist, was wartest du
Die Seele zu entbinden? (II, 2.)

Der närrische Diener Sbioco wurde gewiss Vielen eine liebe Figur; er stört nicht und hin und wieder ist er zum Guten da. Einmal, als er zwei Amazonen Anträge macht, erwiedern sie ihm:

Wer uns lieben will,
Muss sich erst mit uns schlagen.
(Sie wollen beide von Leder ziehen.)

Sbioco. Nein, nein, lasst stecken.
Ich kann kaum ein bloss' Messer sehn,
Und ihr wollt mich mit Säbeln noch erschrecken!
Ich mag mit Mädgens gern umgehn
In Freundlichkeit. (II, 14.)

Seine Hauptscene hat der Narr ganz allein im 10. Auftritt des zweiten Actes, wo er »in einem Kleide nach der allerneuesten Mode« erscheint, französisch spricht und folgendes spanische Lied mit Guitarren-Begleitung singt:

Aria 1.
Lass, Schönste, lass doch dein Herze bewegen,
Wann sich ein Sclave zum Opfer dir giebt;
Lass doch die Liebe dein Mitleid erregen,
Wenn man mit Treu' und Beständigkeit liebt.

Diese Stelle habe ich schon ausführlicher im ersten Bande Händel S. 358 mitgetheilt als bezeichnend für jene Zeit, wo die alte Laute durch die in Mode gekommene spanische Guitarre verdrängt wurde.

(Fortsetzung folgt.)

Aufführung

der Oper: Alma, l'incantatrice, in vier Acten, gedichtet von Herrn de Saint-Georges, eingerichtet für die italienische Bühne von Hrn. de Lauzières, Musik von Hrn. F. v. Flotow; dann der Symphonie-Ode: Der Triumph des Friedens, in drei Theilen, gedichtet von Herrn Alexander Parodi, Musik von Herrn Samuel David.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Es sind nun 30 Jahre, dass der Dichter der Lusiade, ein unglücklicher Flüchtling, zum ersten Mal von einer jungen Bajadere gerettet wurde, die er aus Indien mit sich gebracht hatte und welche sich Griselda nannte. Die Abenteuer des Dichters und seiner Sclavin, der Sclavin des Camoëns, wurden in der Opéra-Comique zur Musik des Herrn v. Flotow und nach den Worten des Herrn de Saint-Georges gesungen. Es war ein kleines Stück, das heute applaudirt und morgen vergessen wurde.

Es scheint, dass die kleinen Opern nicht, wie die kleinen Fische, am Leben zu bleiben brauchen, um grösser zu werden. Zehn Jahre später erschien die »Sclavin des Camoëns« wieder in Wien unter dem Namen: Indra, beträchtlich vermehrt in Gestalt einer dreiactigen Oper, in der man nicht weniger als 30 Nummern zählte. Indra, gleichwie Griselda, war die geliebte Sclavin des Dichters; sie entzückte Deutschland durch die süssen Träumereien ihrer Cantilenen und den rhythmischen Schwung ihrer Boleros.

Nun ist daraus Alma mit dem Beinamen: die Zauberin geworden. Sie bezaubert alle jene, welche sie singen hören; den widerwärtigen Zuschauer, den grimmen Kritiker, aber am meisten die kleinen Vögel. Dieser unwiderstehliche, mysteriöse und magnetische Zauber ist es, dem sie das grosse Renommée verdankt, dessen sie sich unter den Bajaderen von Goa erfreut. In Lissabon angekommen, verführt sie Don Sebastian, sie bezaubert ihn, und da der junge Mann sehr unternehmend, hingegen Camoëns schrecklich eifersüchtig ist, so entsteht hieraus ein Dolchstoss, welchen der Dichter seinem Rivalen, dem König, versetzt. Man ersieht hieraus die Gefahr von Verkleidungen für Prinzen, welche es lieben, Nachts auf den Strassen herum zu streunen.

Glücklicherweise ist die Verwundung eine sehr leichte, und Don Sebastian, den die Bühne als einen grossmüthigen und ritterlichen König darzustellen liebt, bittet selbst um Gnade für den Schuldigen. Allein der Chef seiner Garden Fernandez schenkt ihm kein Gehör.

Im folgenden Acte wird Camoëns in seinem Verstecke aufgefunden und ins Gefängniss geworfen.

Wir sehen ihn hierauf in Mitte einer Truppe von Galeerensträflingen einher marschiren, deren ein Schiff zum Transporte nach Afrika harrt.

Auf dem Platze, wo das Volk versammelt ist, singt Alma, indem sie sich mit der Mandoline begleitet, und der König, ge-

folgt von einer brillanten Escorte, tritt majestätisch auf. Er erkennt die schöne Indianerin. Allein Alma singt nicht mehr; sie wird den mit Ketten beladenen Camoëns gewahr. Don Sebastian, sofort nachdem er erfährt, dass er den grössten Dichter Portugals, »seinen ruhmreichen Sänger«, hat verurtheilen lassen, entblösst vor ihm respectvoll das Haupt und reicht die Hand Camoëns, der Alma in seine Arme schliesst. Bei diesem Gemälde, mit dem die historische Wahrheit sicherlich nichts gemein hat, welches aber sehr gut der erwarteten Lösung entspricht, fällt der Vorhang.

Wir gestehen offen, dass »Alma, l'incantatrice« nicht zu demselben Erfolge berufen ist, wie »Martha« oder »l'Ame en peine«, welche bis jetzt als Herrn v. Flotow's beste Erzeugnisse angesehen werden. Es finden sich in dieser neuen Partitur, dem combinirten und vergrösserten Producte zweier alten Partituren, eine Association von Daten und eine Mischung von Stilen, wodurch man anfänglich etwas aus der Fassung gebracht wird. Es ist darin der Orient repräsentirt durch eine Rêverie, Italien ist personificirt in einer Cavatina, Frankreich durch eine Ariette, Spanien oder wenn man will Portugal durch einen Bolero. Verdi, Auber und Felicien David sind in Einem Rahmen vereinigt und lächeln Herrn von Flotow freundlich zu. Doch beeilen wir uns beizusetzen, dass auch der Autor der »Martha«, der »Ame en peine« und des »Schatten« selbst in dem Gemälde einen beträchtlichen Raum einnimmt. Er ist da mit allen seinen reizenden Eigenschaften und der einigermaassen kosmopolitischen Physiognomie, die wir an ihm kennen. Indem er einen Pendant zu dem berühmten »Spinnquartett« bringen wollte, schrieb er das Terzett »*De la Cigarette*«.

Gentil foglio é caro a me
Il profumo
Del vero fumo.

Es ist ein kleines sprudelndes und sehr gelungenes Terzett, das einem zum Rauchen Lust macht. Dagegen hat zum Beispiel Herr v. Flotow ungeachtet alles Suchens kein Aequivalent des Finales des dritten Actes der »Martha« finden können; eben so wenig hat er, als er die Romanze des Camoëns im zweiten Acte schrieb, die Frische der Inspiration, den süssen Ton von Lyonel's Arie:

Lorsqu' à mes yeux ta chère image

gefunden, und das poetische Lied von der *Last Summers rose* hat ihm gänzlich versagt.

Zum Ersatz dafür lässt er uns im ersten Act eine sehr gut instrumentirte Gesangscene von hübscher Färbung applaudiren; dann den der Arie des Camoëns vorausgehenden kleinen Chor; die *habanera* der Zingaretta, ein sehr gelungen declamirtes Buffoduett und das Schlussterzett im Rhythmus einer Barcarole.

Im zweiten Acte signalisiren wir, indem wir unsere oben gemachte Bemerkung aufrecht erhalten, die Romanze des Camoëns: *O patria diletta*, die Ariette des Don Sebastian, ein wahres Königsstück, und das Terzett »*De la Cigarette*«, das man zweimal zu hören verlangte.

Wir gestehen, dass wir von der Arie, welche die Zauberin Alma am Anfange des dritten Actes zu singen hat, nicht sehr bezaubert waren, einer mit Vocalisen, punktirten Noten und gezogenen Tönen überladenen Arie, wobei Mme. Albani des Guten vielleicht etwas zu viel that.

Man durfte auf eine kleine Reminiscenz an die »Afrikanerin« in einem Werke gefasst sein, in welchem der Held den Adamastor, den Beherrscher der Stürme, besingt. Diese Reminiscenz existirt auch in dem Ritornell des Bolero, welches der Chor begleitet:

Era d'Inès ben tenero il cor.

Es ist aber nicht die unglückselige Gemahlin des Don Pedro, um welche es sich hier handelt; die Ines in dem Liede ist ganz einfach die Verlobte eines treulosen Maulthiertreibers.

Schöne Phrasen und eine grosse Wirkung finden sich in der Scene, wo Camoëns ein Lied wieder erkennt, das er für die portugiesischen Schiffer gedichtet hat:

Questo canto è mio
Pei nostri — io lo dettai.

Auch ein Bolero ist anzuführen im dritten Act. Wir nehmen an, dass es dem Leser nicht viel helfen wird, wenn wir sagen, dass er aus D-moll geht. Die rührende Bitte, welche Alma an den König richtet, um für Camoëns Gnade zu erflehen, ist vielleicht eine der besten Stellen der Partitur.

Das Werk wurde mit Sorgfalt, fast möchten wir sagen, mit einem gewissen Luxus auf die Bühne gebracht und vortrefflich ausgeführt von Mlle. Albani und Mme. Sanz, welch letztere in der Rolle der Zingaretta sehr angenehm zu sehen war, von dem Tenor Nouvelli und dem Baryton Verger.

Ohne den Saal Ventadour zu verlassen, können wir von der italienischen Oper zum Théâtre-Lyrique übergehen, das Ende April mit dem Triumphe des Friedens inaugurirt wurde. Die Verse dieser Symphonie-Ode, welcher bei dem Concurs der Stadt Paris eine ehrenvolle Erwähnung zu Theil geworden ist, sind von Herrn Parodi, dem Verfasser des »besiegten Roms«; die Musik ist von Herrn Samuel David.

Der »Triumph des Friedens« ist ein wesentlich moralisches und patriotisches Werk. Die Gestalt der Jeanne d'Arc erscheint darin wie eine prophetische Vision in Mitte des Kampfes zwischen Eduard III., König von England, und Philipp von Valois. Der dritte Theil ist ganz und gar dazu bestimmt, eine Hymne der Versöhnung und des Friedens zu singen:

»Kein Fremdling weilet hier; nur Brüder
Und Kinder, Gatten, Mütter seh'n sich wieder.
Mög' Christus Geist doch endlich in euch dringen!
Kein Leben aus des Schwertes Spitze spriesst.
Hass zieht herab; die Liebe nur hat Schwingen,
Besiegte traut des Siegers Arm umschliesst.«

Wir können heute die Partitur des Herrn Samuel David nur sehr summarisch besprechen. Sie ist von einem Componisten geschrieben, dessen Talent noch nicht zu seiner Reife gelangt, und dessen Stil sehr ungleich ist; sie enthält indessen doch einige beachtenswerthe Partien: zwei symphonische Introductionen von gefälligem Charakter, welche sehr gewandt instrumentirt sind, einige schöne Recitative und für die Stimmen sehr sangbar geschriebene Chöre. Die dem Herrn Samuel David für sein Werk bewilligte Belohnung ist nicht der Art, dass es zu ihrer Rechtfertigung noch mehr bedürfte.

Somit wäre nun die Serie der Aufführungen im schwarzen Frack eröffnet. Nach dieser werden einige andere kommen. Die fünfundvierzig Choristen, welche die Scene füllen und auf mit rothem Tuche verkleideten Bänken dasitzen, gewähren einen sehr pittoresken, ungemein reizenden Anblick.

L. v. St.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Pianoforte zu zwei Händen.

Theodor Kirchner. Skizzen. Kleine Clavierstücke. Op. 11. Heft 1. Pr. M. 2. Heft 2. Pr. M. 2,25. Heft 3. Pr. M. 3.
—— **Adagio** quasi Fantasia für das Pianoforte. Op. 12. Pr. M. 1,50.
Gebrüder Hug, Zürich, Basel und St. Gallen.

Sollten vorstehende schon vor längerer Zeit erschienene Werke hier noch nicht angezeigt sein? Im Augenblick entsinnen wir uns nicht, ob es geschehen oder nicht geschehen ist. Mag sein, dass das dritte Heft der Skizzen erst neuerdings herausgekommen ist, wenigstens kann man's deshalb annehmen, weil der Preis bei ihm in Mark, bei den anderen Sachen

in Ngr. notirt ist. Doch mag sichs verhalten, wie es wolle, wir übernehmen es gern, die Aufmerksamkeit der Spieler auf diese Sachen hinzulenken und nennen in erster Reihe die Skizzen. Diese enthalten Stücke der liebenswürdigsten Art; sie sind originell erfunden und geistvoll ausgeführt und, was ihnen zugleich zur Empfehlung dienen könnte, meist nicht schwer zu spielen. Herr Kirchner versteht es immer effectvoll für das Clavier zu schreiben, d. h. künstlerisch effectvoll, und mit verhältnissmässig geringen Mitteln zu wirken. Und dabei ist das, was er uns zu sagen hat, nicht etwa subtil ausgeklügelt, im Gegentheil stellt sich Alles wie von selbst ein, Gedanken und schöne Darstellung. Gerade diese ihm eigenste Art und Weise der technischen Darstellung verleiht Kirchner's Sachen einen ganz besondern Reiz. Verschweigen wollen wir nicht, dass sein Vorbild Schumann zuweilen durchleuchtet; man würde aber jedenfalls zu weit gehen, wollte man ihn für einen Nachahmer desselben halten. Er erzog sich an ihm, ohne dabei seine Selbständigkeit einzubüssen. In seinen späteren Sachen wird man kaum noch an Schumann erinnert. Jedes der drei Hefte enthält fünf Stücke und jedes Stück ist eigenthümlich. Man wird die frischen ursprünglichen Skizzen ganz gewiss nicht unbefriedigt aus der Hand legen. An dem breiter gehaltenen Adagio wird der Spieler ebenfalls seine Freude haben, es wäre wenigstens kein gutes Zeichen für ihn, wenn die den Satz beherrschende Innigkeit ihn nicht anziehen sollte. Besondere technische Schwierigkeiten bietet er gleichfalls nicht.

Puchtler, W. M. Zwei Mazurkas Op. 22. Album deutscher Tondichter. Sammlung auserwählter Pianoforte-Compositionen: Nr. 8. Pr. M. 1,80. Braunschweig, Julius Bauer.

Componisten giebts nicht mehr! Wers nicht glauben will, der gehe zu Herrn Julius Bauer in Braunschweig, der wird Auskunft darüber geben. Es ist wahr, »Componist« klingt so verbraucht, so gewöhnlich, um nicht zu sagen plebejisch, dass es die höchste Zeit ist, ein anderes Wort dafür einzuführen. Herr Bauer ergreift nun die Initiative und erwirbt sich dadurch gerechten Anspruch auf unser Aller Dankbarkeit. »Tondichter!« Ja, Bauer, das ist ganz was Andres. Wie fein und nobel klingt das! Abgesehen vom Wortklang steckt jedenfalls auch sonst mehr dahinter als hinter dem Componisten. Herr Bauer fühlte das richtig heraus und täuscht sich nicht, wenn er sich vom Tondichter mehr verspricht als vom Componisten. Hier müssen wir einen Druckfehler auf dem Titel anmerken: statt Compositionen muss es consequenterweise heissen »Tondichtungen«. Wir sehen voraus, dass nun alle Componisten Tondichter sein wollen und deshalb werden die Collegen des Herrn Bauer sich sehr bald genöthigt sehen, seinem Beispiel zu folgen, denn allein kann er doch nicht alle Componisten avanciren lassen mittelst seines Albums. Von ihm auserwählt sind ausser dem Vorgenannten erst die Herren: Liszt, Jadassohn, Metzdorff, Deprosse, Carl Richter und Brambach. Es wird sich bewahrheiten: Componisten giebts ferner nicht mehr! Dem Verdienste seine Kronen! — Nr. 8, die zuletzt ausgegebene Nummer des Albums deutscher Tondichter also enthält zwei Mazurkas von Herrn Puchtler, die recht hübsch getondichtet sind, um mit Herrn Bauer zu reden, und sich gut spielen lassen. Sie gehören zu der guten Sorte in der Masse von Mazurkas, die in neuerer Zeit auf den Markt geworfen wurde und werden ihre Liebhaber finden.

Herman Nürnberg. Blätter, Blüthen und Früchte. Zwölf leichte und angenehme Tonstücke für das Pianoforte. Op. 201. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. M. 3,75.

Der Titel lügt nicht: es sind wirklich leichte und angenehme Stücke, die dem Clavierlehrer bei seinen kleinen Schülern gute Dienste leisten können. Sie tragen folgende Ueberschriften: Gesang der bösen Zauberin, Waldandacht, Mairegen, Gefangenes Vögelein, Jagdspiel, Der kleine Reiter, Ein Stückchen vom Dorfmusikanten, Trompeterstückchen, Kleines Scherzo, Abendgesang, Wildes Tänzchen, Ungarischer Tanz. Derartige Stücke erscheinen heut zu Tage in ziemlicher Anzahl mit und ohne Aushängeschild. Sind sie sonst niedlich, so dürfte gegen ihre Benutzung durchaus nichts zu erinnern sein, vorausgesetzt, dass der Lehrer sie nicht zur Hauptsache macht und nicht versäumt, an Sachen von unseren Classikern und sonst anerkannten Meistern den Sinn für Schönheit der Form und des Inhalts im Kinde zu wecken und zu befestigen. Zwecke leichter Unterhaltung verfolgt auch:

Hugo Schwantzer. Erinnerungen an die Kinderzeit. Sechs leichte Clavierstücke für das Pianoforte. Op. 25. Preis M. 1,80. Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

Auch diese Stückchen sind niedlich und zu empfehlen. Steckenpferdchen, Schwesterchen ist krank, Eröffnung des Kinderballs, Der Vater schilt, Kuckuck im Walde, Erster Schmerz — so betiteln sie sich. Die Kinder können nicht verderben, in jeder Weise und auf allen Gebieten sucht mans ihnen jetzt mundgerecht zu machen. *Freidank.*

Für Violine mit Clavier.

Delphin Alard. L'Africaine de G. Meyerbeer. — Grande Fantaisie de Concert pour Violon avec accompagnement de Piano. Op. 56. Pr. M. 3,30. Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

Grande Fantaisie — kleiner Mischmasch, übersetzen wir. Die grandes Fantaisies sind ja ganz aus der Mode gekommen, weiss Herr Alard das denn nicht? Doch vielleicht wollte er uns nur das Recept zur Anfertigung derselben nachliefern. Es wäre auch sehr zu bedauern, wenn es verloren ginge. Hier die Anweisung. Man nehme als Quintessenz einige Motive, am besten aus der Oper eines bekannten Componisten. Nun macht man je nach Umständen eine kürzere oder längere Einleitung, die orgelpunktartig sein, aber auch weit einfacher nur aus zwei oder drei Accorden bestehen kann — selbstverständlich auf der Dominante der Tonart des Stücks und für das begleitende Instrument allein. Sodann Auftritt der Geige und Eintritt des ersten Themas, wie hier z. B. in E-dur. Kleines Tutti mit Ueberleitung in das in G-dur auftretende zweite Thema. Zweimaliges Variiren desselben. Tutti mit kleiner Geigencadenz, die überleitet zum dritten Thema in A-dur, das wieder ein wenig variirt wird. Vorläufiger Schluss in A-dur. Um wieder nach E-dur zu kommen: Tutti auf der Dominante von E. In E-dur erscheint ein neues Motiv, das aber, weil zum Schluss zu eilen ist, nur ein Mal variirt wird. Von jetzt an muss auf einen effectvollen Schluss hingearbeitet werden; zu dem Ende thut die Geige ihr Bestes in brillanten Figuren und Passagen und schliesst stringendo das Stück ab. So wird eine grande Fantaisie gemacht. Modificationen sind zulässig. Es giebt immer noch Leute, auch bei uns, denen so etwas gefällt, und Spieler, die es spielen; hoffentlich sterben sie nach und nach aus. Herr Alard, Violin-Professor am Conservatorium in Paris, ist ein vortrefflicher Geiger und weiss genau, was sein Instrument zu leisten im Stande ist, diese Anerkennung versagen wir ihm keineswegs; wir glauben auch gern, dass er ein vorzüglicher Lehrer ist — von seinen Compositionen aber haben wir nie eine hohe Meinung gehabt und können auch bezüglich der vorliegenden Pièce nichts Besseres thun, als sie ihrem Schicksal überlassen. *Frdk.*

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 5. Juni 1878. **Nr. 23.** XIII. Jahrgang.

Das Oratorium Jephta von Carissimi.

Jephta. Oratorium von Giacomo Carissimi. In's Deutsche übertragen von **Bernhard Gugler** und mit ausgesetzter Orgel- oder Pianofortebegleitung bearbeitet von **Immanuel Faisst.**

Partitur 40 S. gr. 8. Preis 4 M.
Singstimmen (Chor und Solo) Preis M. 3,45.
Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

(Fortsetzung.)

Der eigentliche Beweis, dass die erwähnten dreistimmigen Sätze nicht für Chor- sondern für Solostimmen geschrieben sind, liegt in der Entwicklung dieses Zweiges der Composition. In weiterer Ausbildung und gesanglichen Abglättung entstanden hieraus nicht etwa reicher entwickelte Chöre, sondern kunstvollere Trios, deren Elemente auch sämmtlich schon in diesen kleinen bescheidenen Anfängen enthalten sind.

Derselbe Beweis ist, wenn möglich, noch stärker bei den zweistimmigen Stücken. Jephta enthält drei solcher Sätze, die Nummern 3, 10 und 16 bei Faisst, und eben diese scheint der neue Bearbeiter auch im Sinne Carissimi's unbedenklich als Chöre anzusehen, wie aus dem Vorwort zu entnehmen ist. Hier liegt nun eine wirkliche Differenz der Ansichten vor, da für mich nicht der geringste Zweifel besteht, dass Carissimi die genannten drei Sätze als Soloduette geschrieben hat und dass sie auch niemals anders als durch Solosänger zur Ausführung gekommen sind. Ich hoffe aber, diese Differenz ist nicht bestimmt, unliebsam hart auf einander zu stossen, sondern vielmehr sich auszugleichen durch Berücksichtigung der Lage unserer modernen Chorgesangvereine auf der einen und Erkennen des originalen Sinnes auf der anderen Seite. Ich will hierbei gern den Anfang machen und zugeben, dass es für unsere Gesangvereine näher liegt und bequemer ist, diese Duette chorisch zu singen, weil die einfachen Gänge sich im Chor gut ausnehmen, ein wirksamer Vortrag durch Solostimmen aber jene freien Sängerkünste erfordert, welche der Componist nicht in seine Partitur schrieb sondern voraussetzte und die für uns jetzt schwer zu beschaffen sind, am schwersten wohl für unsere privaten Chorvereine. Diese Zubilligung mache ich in der Voraussicht, dass später unter günstigeren Verhältnissen eben diese einfachen Carissimi'schen Kunstduette es sein dürften, welche für die Ausbildung des solistischen Elementes in unseren Chören das nächstliegende Material bilden werden. Möge nun auch seinerseits Herr Prof. Faisst zu der Concession geneigt sein, dass der von ihm beliebte chorweise Vortrag dieser Duette nicht nothwendig »dem Sinn des Componisten entsprechend« zu sein braucht, sondern dass das soeben von mir Gesagte zur Begründung einer solchen Neuerung genügt und in den Ueberschriften nur hätte gesagt werden können: »Duett (oder Chor)«. Ohne die Sicherstellung der reinen oder solistischen Duettform, soweit es sich lediglich um den Sinn des Autors handelt, kann ich mich deshalb nicht beruhigen, weil ich alles wieder auslöschen müsste, was ich mir über die Entwicklung des Kunstduettes in den nächsten 60 Jahren nach Carissimi eingeprägt habe, und weil mir damit der ganze Gegenstand völlig unverständlich und zusammenhanglos erscheinen würde. Nimmt man dagegen Carissimi zum Ausgangspunkte, wie er es wirklich war, so wird die Ausbildung dieses sowohl an sich wie auch für die gesammte Composition damals hoch bedeutsamen Zweiges völlig klar. Noch Stradella duettirt ziemlich einfach und hebt sich nur wenig über die Weise desjenigen grossen Vorgängers, den Alle ohne Ausnahme als ihren ersten Lehrmeister im Kunstgesange betrachteten; aber bei Steffani, kaum zwei Jahrzehnte später, erscheint das Kunstduett schon in voller Pracht und zugleich in aller Strenge des Contrapunkts, welche diese Setzart zulässt. Steffani's Zeitgenosse Alessandro Scarlatti, ein eigentlicher Schüler Carissimi's, bildete aus diesem Duett die für Bühnenzwecke vorzugsweise geeignete freiere dramatische Form, welche dann nach einigen weiteren Stufengängen bis in unsere Zeit gelangt ist — während andererseits Steffani's Kunst hauptsächlich von Händel, Bach und anderen Meistern aufgenommen und damit hauptsächlich in der Concert- und Kirchenmusik heimisch gemacht wurde. Ueberall aber, trotz der soweit gediehenen Ausbildung, sind die elementaren Grundlagen dieses Zweiges, welche von Carissimi herrühren, noch immer sichtbar geblieben. Hiermit verlasse ich den Gegenstand.

Was nun die instrumentale Begleitung anlangt, so ist schon vorhin bemerkt, dass sie sich überaus bescheiden hält. Es ist nichts weiter da, als ein simpler Grundbass ohne irgendwelche Andeutung hinsichtlich seiner Ausführung. Herr Faisst sagt dasselbe, indem er zugleich seine Art der Verwendung jenes Basses angiebt, mit diesen Worten: »Was die Begleitung anbelangt, so enthält das Original, so wie es die ‚Denkmäler der Tonkunst' geben, eine blosse Bassstimme ohne alle und jede Bezifferung oder sonstige Bezeichnung. Es lässt sich kaum anders annehmen, als dass der Componist wo nicht als einziges, so doch als hauptsächlichstes Begleitungsinstrument die Orgel im Sinne gehabt habe; jedenfalls aber ist keine Begleitungsweise denkbar, welche seinen Intentionen und zugleich der heutigen musikalischen Praxis in eben dem Maass entsprechen würde, wie die Orgelbegleitung. Diese ist es

daher, auf welche bei der Bearbeitung in erster Linie reflectirt wurde. Um jedoch auch theils der Bequemlichkeit des Accompagnisten bei der Einübung Rechnung zu tragen, theils solche Fälle zu berücksichtigen, wo man sich zu einer Aufführung mit Clavier- statt mit Orgelbegleitung veranlasst sieht, ist die Begleitung zugleich für Pianoforte abgefasst. In Beziehung hierauf ist zu bemerken, dass mit Ausnahme des Schlusschores, für welchen die Clavierbegleitung besonders ausgesetzt ist, diese letztere mit der Orgelbegleitung zusammen fällt.« Im Verfolg wird dann noch mit aller Sorglichkeit auseinander gesetzt, wie die ausgeschriebene Harmonie theils für Clavier theils für Orgel zu verwerthen ist.

Die Worte »das Original sowie es die Denkmäler der Tonkunst geben« veranlassen die Bemerkung, dass meine Ausgabe das Original treu enthält, so weit solches bei dem Zustande der vorhandenen Quellen möglich ist. Meine Ausgabe basirt auf einer französischen Handschrift aus Carissimi's Zeit, über welche ich 1876 in den erwähnten Artikeln Bericht erstattet habe. Mit dieser Handschrift, nach ihrem ersten Besitzer Terray benannt, kommen die sonstigen Copien, welche ich von dem weit verbreiteten Werke noch vergleichen konnte, im Wesentlichen überein, namentlich auch in der Begleitung. Nirgends ist der Versuch gemacht, einige selbständige Begleitstimmen einzufügen, selbst in den Ziffern sind die englischen Handschriften hier nicht so liberal, wie bei einigen anderen Stücken von Carissimi, die in andere Stimmlagen umgeschrieben und bei dieser Gelegenheit auch mit einer wegweisenden Bezifferung versehen wurden. Das Originalmanuscript oder Autograph Carissimi's ist nicht vorhanden, wenigstens bisher nicht bekannt geworden; aber ich bezweifle keinen Augenblick, dass es uns durch die erwähnten Copien und in den erwähnten Punkten treu überliefert ist. Der Grund dafür, warum Jephta keine ausgesetzte Begleitung von Violinen erhalten hat, während sie sich doch bei mehreren anderen Werken findet und zwar bei solchen, die in der Grösse der Anlage hinter Jephta zurückstehen (wie z. B. bei *Judicium Salomonis*, p. 29—47 meiner Ausgabe), lässt sich ohne nähere Kenntniss der Umstände, unter welchen Carissimi diese Werke zur Aufführung brachte, nicht errathen. Wir müssen uns jetzt einfach an die Thatsache halten, dass ein Theil seiner Oratorien Begleitungen besitzt nach der concertirenden Weise seiner Zeit, und ein anderer (zu welchem ausser Jephta auch Hiob, Abraham und Isaac und mehrere ähnliche Stücke gehören) wieder nicht. Weil nun ein sachlicher Grund für eine solche Verschiedenheit der Behandlung nicht zu finden ist, werden wohl die wechselnden Orte, Zeiten und Mittel der Aufführung die alleinige Ursache hiervon gewesen sein.

(Fortsetzung folgt.)

Die zweite Periode der Hamburger Oper von 1682 bis 1694, oder vom Theaterstreit bis zur Direction Kusser's.

36. Die grossmächtige Thalestris, oder letzte Königin der Amazonen, in einem Singspiel vorgestellet Anno 1690.
34 Bl. Vorw. und 3 Acte. 11 Verwandlungen. 49 Arien, 29 in der Bundstrophe.

(Fortsetzung.)

Auf das Lobgedicht an die Hamburgerinnen, fünf eng bedruckte Seiten lang, müssen wir noch einen Blick werfen. Es zeigt allzusehr die weniger erfreuliche Kehrseite Postel'scher Dicht- und Sprachweise, den Schwulst. Vergleichend erhebt er sich zu dem Ausspruch:

Vesuv und Montgibel, die mögen Funken spritzen,
Hier diese Sonnen sind mit mehr Glut ausgerüst.

Seine Zeit dachte über dergleichen Sprach- und Bilder-Ungeheuer allerdings anders, als wir; und bei Postel ist immer in Anschlag zu bringen, dass er mit Ausdrücken derartiger Verstiegenheit nicht die innere Nüchternheit bedeckte, wie so manche poetische Zeitgenossen, sondern dass Alles einer glühenden, künstlerisch erregten Seele entströmte. Er schildert seiner Schönen edelste Gliedmaassen ganz ausführlich, wie in einigen Versen des Hohen Liedes geschieht, zum Theil in sehr brünstiger Sprache und sinnlicher Gluth; er meint:

Wann Deutschland's mächtiges Reich*) ein Himmel ist zu nennen,
Kann unser Hamburg nur desselben Sonne sein.
Euch aber, Schönesten! muss man die Ehre gönnen,
Dass Hamburgs Sonne borgt von euch den Wunderschein.

Nachdem er in Vergleichung ihrer sinnlichen Schönheit sich genug gethan hat, wendet er sich zu der geistigen; auch hier

. . . . hat die Hand des Künstlers dieser Erden
Mit allen Tugenden euch reichlich angefüllt,
Dass jeder sieht, wie aus den freundlichsten Gebehrden
Als Brunnen wahrer Lieb' auch Zucht und Demuth quillt.
Der Himmel hat den Geist mit solcher Gluth beseelet,
Die englischen Verstand in alle Sinne bringt,
Dass Euch Vortrefflichsten nichts im geringsten fehlet,
Weil alles euer Thun zu grösstem Ruhm gelingt.
Giebt nicht die kluge Hand hiervon die besten Zeichen,
Wann sie in Seid' und Gold geschickt die Nadel führt?
Muss Mecheln und Paris nicht der Verwirrung weichen,
Die man mit grösster Kunst in euren Spitzen spührt?
Ja selbst ein zart Papier kann völlig Zeugniss geben,
Was ein kunstreicher Schnitt vor Wunder schaffen kann.
Ein Pinsel, selbst ein' Kohl' kann euren Preis erheben,
Wann sich dadurch der Witz der Sinnen zeiget an.
Euch rühmt der süsse Ton, den Ihr mit reinen Saiten
Und mit geschickter Stimm' in Ohr und Herzen schickt.
Wer kann die Zierlichkeit mit Worten gnug ausbreiten,
Wenn man die netten Füss' im schönen Tanz erblickt?
Ihr kennt der klugen Welt nie gnug gepries'ne Schriften
. . . .
So nehmet sie denn an, lasst Eure Güte spüren,
Dass Ihr Thalestris' Ruhm, sie Eure Wollust sei.
So wird ihr Lorbeerkranz die Blüthe nie verlieren,
Die so viel schöner Gunst demselben leget bei.
Sie wünschet Euch indess mit ungefärbten Sinnen
Den Himmel stets geneigt, des Glückes Sonnenschein;
Dass ihr mögt ingesammt der Wünsche Ziel gewinnen
Und alle Stunden gleich vergnügt und schöne sein.

Es sollte mir leid thun, wenn man die Ansicht hegte, dieser Erguss des Localpatriotismus sei hier ebenfalls aus localen Gründen so ausführlich mitgetheilt. Ein solcher Grund wäre um so weniger stichhaltig, weil es so leicht Keinem einfallen würde, die Lobrede auf die damaligen Hamburgerinnen einfach auf die jetzigen zu übertragen. Die Verhältnisse und mit ihnen auch die Personen haben sich so wesentlich verändert, dass man auf dieses Lob jetzt nur mit Neid und Verwunderung blicken kann. Um dasselbe zu verstehen und nicht einfach als den Ausfluss einer höfischen Schmeichelei anzusehen, ist in Anschlag zu bringen die grosse Blüthe und Kraft, welche sich damals in dem weiblichen Geschlechte kund that und von der ein gut Theil auch auf Hamburg fiel. Ohne diese merkwürdige Thatsache ist das damalige Leben und Treiben nur halb zu verstehen. Verschiedene Lebens- und Denkweisen rufen verschie-

---

*) Es verdient wohl bemerkt zu werden, dass unsern Vorfahren zur Zeit des spanischen Erbfolgekrieges das Vaterland nicht so kraftlos und zersplittert erschien, wie wir es anzusehen gewohnt sind Der Maassstab ist ein anderer geworden.

dene Menschengeschlechter hervor, auch die Stellung von Mann und Weib ist durch dieselben bedingt, geistige und körperliche Bildung ebenfalls. In der Bezeichnung »Maitressen-Zeitalter«, welche man jener Periode wohl beizulegen pflegt, tritt das Uebergewicht des Weiblichen handgreiflich hervor. Damit wuchsen auch die Fähigkeiten desselben zur Kunst, damit wurde die musikalische Kunst das Centrum der Gesammtempfindungen. Aller Orten, besonders auch in Deutschland, trat als etwas Unerhörtes plötzlich eine zahllose Menge weiblicher Stimmen von hoher Schönheit hervor; der lange verschlossen gehaltene weibliche Mund öffnete sich nun, die Frau erlangte auch ausserhalb der häuslichen Grenzen Gewicht, ja Uebergewicht. Besonders wieder in Hamburg. Diese Stadt war fast von allen schrecklichen Kriegen des 17. Jahrhunderts verschont geblieben, allerseits strömten ihr Menschen und Mittel zu, so dass sie der Hauptplatz in Norddeutschland und die erste Handelsstadt des Continents wurde. Gewerb- und Handelsfleiss blühten hier damals vereint, wie später nie wieder. Die Kunstliebe ging damit Hand in Hand; hatte Hamburg auch keine selbständige Bedeutung in der Malerei, so war es in dieser Zeit doch voll von Kunstwerken ersten Ranges aus den Schulen der Niederländer. Das alles ist nicht mehr in einem nennenswerthen Maasse vorhanden, nur der Handel ist geblieben. Der Einfluss, den diese Veränderung auf das weibliche Geschlecht hervorgebracht hat, ist sehr sichtbar; die Hamburger Luft ist unkünstlerisch geworden, diese Thatsache sagt genug. Als der Franzose Regnard 1681 in Hamburg war, sah es hier anders aus. Solche Grundlagen einer lebendigen, aus üppiger Fülle schaffenden Natur sind erforderlich, wenn etwas im Grossen gedeihen soll; auf ihnen erbaut, ist es aber auch unüberwindlich, und der zeitliche Widerstand dagegen hat keine Aussicht auf Erfolg. Die grundsätzlichen Widersacher gegen derartige Phänomene sind mehr oder minder nur Stiefkinder der Natur, wie im folgenden Stücke (Nr. 37. Act II, 6) Numa von denen sagt, die nicht der Liebe huldigen. In einer solchen Zeit und Umgebung, wer wollte da nicht das Loblied der Frauen singen? O, das Leben war so süss, »das Frauenzimmer« so liebreizend, der Mann so brünstig in der Verehrung, Jugend und Lebenslust und Schönheit so gross! Wie eine Schmetterlingsschaar flatterte die Männerwelt um die Flammen, um ach so bald alles einzubüssen, was das Leben auf die Dauer schön und werthvoll macht!

37. Ancile Romanum, das ist: Des Römischen Reichs Glücks-Schild, an dem höchst erfreulichen Krönungsfest des Durchlauchtigsten und Grossmächtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Josephi .... Aus unterthänigster Schuldigkeit auf dem Hamburgischen Opern-Theatro in einem Singspiel aufgeführet Anno 1690. 18 Bl. Vorwort und 3 Acte. Nur 3 Verwandlungen. 24 Arien, 14 in der Rundstrophe.

Die Autoren waren auch hier *Förtsch* und *Postel*. Wie Mattheson bemerkt, wurde das Stück auch Aegeria (oder Egeria) genannt. Wenn er Postel als Verfasser des Textes angiebt, so hat er sich hier sicherlich nicht geirrt, denn wer ausser Postel konnte wohl so gelehrt, so behende, so lebendig und allerweltgenügend sein? Es ist von Anfang bis zu Ende seine Art, in Vorwort und Text.

Der Inhaltsfaden des Ancile ist dünne, aber die Folge der Scenen und der Ausdruck sind in dramatischer wie musikalischer Beziehung wieder sehr gut gerathen. Eine weitere Quelle als die Geschichte hatte Postel diesmal nicht, alles übrige musste der eigenen Erfindung entnommen werden. Die lustige Person fehlt; dafür sind einige gelinde Schäferscenen eingefügt. Das nächste Vorbild dieses Festspiels war augenscheinlich die im vorigen Jahre hier gegebene Quinault-Lully'sche Oper Acis et Galatée (Nr. 35); selbst die ruhende Scene ahmte unser Poet nach, da er für seine drei Acte diesmal ebenfalls mit drei Verwandlungen auszukommen suchte. Das bemerkenswerthe Stück kann durch wenige Beispiele charakterisirt werden. Numa sagt zu seiner geliebten Göttin, die ihm bei der Nacht im heiligen Walde erscheinet:

Numa. Wann wird, mein Trost, das arme Rom erfreuet?
Dem Seuch' und Pest
Nicht eine frohe Stunde lässt,
Dem des erbosten Unglücks-Zwang
Den Untergang
Mit grossem Jammer dräuet.
Egeria. Wenn Rom die Sünden scheuet.
Numa. So muss was menschlich ist verbannet sein?
Egeria. Schliesst Menschheit denn der Sünden Wesen ein?
Numa. Die Menschheit kann ohn Schwachheit nicht bestehn,
Drum trage doch Erbarmen mit uns Schwachen.
Egeria. Der Himmel wird es machen,
Dass du wirst Hülf' und Rom's Erretten sehn.
Numa. So reisst du mich aus dem Verzweiflungs-Rachen.

Aria.

Egeria. Der Tag bricht an und rufet mich,
Drum muss ich von dir scheiden.
Ich will nur mit den Augen dich,
Nicht mit dem Herzen meiden.
Egeria. / *Numa.* a 2. Und doch indess mich inniglich
An deiner Treue weiden. (I, 2.)
(Unterdess ist Egeria wieder in die Maschine gestiegen und aufgefahren.)

Ein edler Römer, Julius Celer, der immer heiter-zufrieden und nicht verliebt ist, hat diese an Goethe erinnernden kunstvollen Verse:

Himmel und Erdenkreis
Ewig vergnügende
Süsse Zufriedenheit!
Lasse mir ewiglich
Leuchten den Sonnenschein
Deiner Vortrefflichkeit.
Wird mich der Sternen Schluss
So hoch beseligen,
Sollen die funkelnden
Strahlen der Schönesten, —
Welche durch Seelenqual
Alle beselende
Wonne verhinderen, —
Nimmer die Freudigkeit
Dieser vergnügeten
Geister anfesselen:
Weil mich befriediget,
Itzund und allezeit,
Himmel und Erdenkreis
Ewig vergnügende
Süsse Zufriedenheit. (I, 4.)

Mit seinem verliebten Freunde Sabinus spricht er so:

Was quält dein Herz?
Sabinus. Der Götter Ebenbild.
Celer. Was göttlich ist, ist nur mit Güt' erfüllt.
Sabinus. Und können dann nicht auch die Götter wüthen?
Celer. Sind aber bald durch Opfer zu begüten.
Sabinus. Setz' Amor aus, den nie kein' Andacht zwingt.
Celer. O Thörichter, der ihm ein Opfer bringt! (I, 8.)

Zum Schlusse wendet sich das Stück plötzlich dem Tagesereignisse zu und die alten Römer lobpreisen den jüngsten römischen Herrscher. Das Finale, ebenfalls »Aria« genannt, stehe hier als Beispiel einer verschlungenen rhythmisch-musi-

kalischen Anordnung, aus welcher auch die Nachahmung der französischen Weise am meisten zu ersehen ist.

Aria.

Numa. Ces. Sab. Glorwürdigster Vater!
Flam. Val. Cel. Durchleuchtigster Sohn!
à 6. Besitzet,
beschützet
Glückseligst den Thron!
a 3. Der gütigste Himmel woll' Euer Regieren
Auf Kinder und Kindeskind ewig vollführen —
Und stetig bewahren
Für allen Gefahren
Des römischen Reiches geheiligte Kron'!
Alle. Glorwürdigster Vater, durchleuchtigster Sohn!
(Tanz von römischen Bürgern und Jungfrauen.)

2.

Numa. Da Leopold herrschet —
Flam. Da Joseph regiert,
Sab. Cel. a 2. Wird enden
und wenden,
Was Trauren gebiert.
Da Jener den römischen Adler beschützet,
Und Dieser die Folge des Kaiserthums stützet,
a 6. Muss alles Beginnen
Der Feinde zerrinnen,
Dieweil man des Himmels Gedeihen verspürt,
Alle. Da Leopold herrschet, da Joseph regiert.
(Tanz von Saliern.)

3.

Cel. Sab. So blühe der Stammbaum!
Val. Cel. So wachse der Zweig!
a 6. Gott schicke
viel Glücke
Auf beide zugleich!
a 4. Dass unter dem Schatten von ihrem Beschirmen
Man lebe gesichert für feindlichen Stürmen!
So sehn wir von weiten
Die güldenen Zeiten
Noch dermals erneuet im Römischen Reich!
Alle. So blühe der Stammbaum, so wachse der Zweig!
(Tanz von Saliern und Römern.)

4.

Alle, mit Trompeten u. Pauken. Glorwürdigster Vater, Durchleuchtigster Sohn!
Besitzet,
beschützet
Glückseligst den Thron!
Der gütigste Himmel woll' Euer Regieren
In künftigen Pflanzen ohn Ende vollführen,
Und ewig bewahren
Für allen Gefahren
Des römischen Reiches geheiligte Kron',
Glorwürdigster Vater, Durchleuchtigster Sohn!

Dieses Werk erschien im nächsten Jahre abermals (Nr. 42) unter anderem Titel und von einem andern Componisten.

38. **Bajazeth und Tamerlan** in einem Singspiel vorgestellet Anno 1690. 28 Bl. Vorwort und 3 Acte. 11 Verwandlungen. 50 Arien, 31 in der Rundstrophe.

Der Componist dieser Oper war wieder *Förtsch;* als Verfasser des Textes wird *Postel* genannt, sowohl von Richey wie von Mattheson. Dennoch dürfte diese Angabe irrthümlich sein, was bei näherer Kenntniss der Art Postel's schon aus dem Vorwort zu entnehmen ist: »Geehrter Leser! Es wird anitzo zu deiner Belustigung eine der berühmtesten Geschichten auf der Welt in diesem Schauspiel dir vorgestellet, welche auch durch ihre sonderbare Zufälle schon unterschiedliche Federn exerciret hat, indem man nicht allein von Vielen dieselbe geschichtweise und auf Romanen Art, sondern auch in Schauspielen aufgeführet findet, und zwar in Comödien von Holländern und Franzosen, von den Italienern aber gar neulich in einer Opera. Man ist aber in gegenwärtigem Stück keiner von den vorigen gefolget, dass also, wo was Gutes oder Böses darinnen, man es ihnen nicht zu danken noch zu imputiren hat.« Folgt Tamerlan's oder Timur's Geschichte, gelehrt aber unbeholfen erzählt. Von den Eigenthümlichkeiten und wagehalsigen Ausdrücken der Postel'schen Sprache wie von seiner dramatischen Lebendigkeit ist hier nichts zu spüren. Mangel an dramatischer Oekonomie und Stumpfheit des sittlichen Gefühls machen sich noch besonders bemerklich. Nur die scherzhaften Scenen haben etwas Frisches und Flottes im Ausdruck, z. B.

Alte Fuhrleut' hören's gern,
Wann die Peitschen klingen,
Weil sie dann von alten Zeiten,
Da sie pflegten mit zu reiten,
Neue Lieder singen.
Alte Fuhrleut' hören's gern,
Wann die Peitschen klingen. (III, 17.)

Es ist aber stets auf die gemeinste Lachlust berechnet, auch der übrigen Handlung immer nur so aufgeklebt und steht in jeder Hinsicht tiefer, als die ähnlichen Leistungen Postel's. Eine Bestätigung meiner Ansicht, dass letzterer der Autor nicht sein kann, liefert die Sammlung Hamburger Operntexte auf der Schweriner Gymnasialbibliothek; in dem betreffenden Bande von 17 Stücken hat ein alter Besitzer die Postel'schen Texte durch Rothstift mit »*C H P*« bezeichnet, aber diesen Tamerlan nicht. Obwohl Diogenes (Nr. 41), ein echter Postel, ebenfalls nicht angemerkt ist, wird man dennoch dieser Quelle eine ziemliche Bedeutung zuerkennen müssen. Sollte nun für den Text vermuthungsweise ein Autor gewählt werden, so könnte es nur der Licentiat *Hinsch* sein, der Verfasser des folgenden Stückes. Beide Texte zeigen dieselben Schwächen, dieselbe Art oder vielmehr Unart.

39. **Der irrende Ritter D. Quixote de la Mancha,** Lustspiel. 22 Bl. Vorwort, Prolog und 5 Acte. 10 Verwandlungen. 48 Arien, 25 in der Rundstrophe.

Neben dem Componisten *Förtsch,* welcher mit dieser Oper seine Arbeiten für die Hamburgische Bühne beschloss, wird der soeben genannte junge Licentiat *Hinsch* als Autor des Textes angegeben. Er bekennt in ähnlicher Weise, wie bei dem vorigen Stücke, ihn nach bestem Können aus eignen Mitteln angefertigt zu haben. Don Quixote wird hier eigentlich nie auf der Bühne dargestellt, sondern blos als Puppe benutzt, zuerst zum Lachen, dann zur Moral. Die dramatischen Anforderungen hinsichtlich der Entwicklung des Charakters waren diesem Poeten ein unverständliches Capitel. Mit der Fülle seines Stoffes hat er wenig anzufangen gewusst; man sieht, dass ihn mitten im Reichthum das Gefühl der Dürftigkeit plagt. Es wird viel gesprochen und wenig bühnenmässig gehandelt. Am besten dürfte sich die Scene ausgenommen haben, wo Don Quichote und Sancho Pansa mit verbundenen Augen auf das hölzerne, vermeintlich durch die Lüfte fliegende Pferd gebracht werden, und nun —

(Die Diener blasen Sancho mit einem Blasbalg in die Augen.)

Don Quich. Mein Sohn, was ficht dich an?
Wir gehn ja sehr gelinde.
Sancho. Ach Herr! die rauhen Winde
Die gehn so stark, dass ich mich kaum erhalten kann.
Don Quich. Wir sind jetzt an dem Orte,
Wo Aeolus hat seinen Sitz genommen.

Don Pedro. Sinnreiche Thorheit!
Sancho. Ach!
(sie halten ihm einen Busch Feuer in's Gesicht.)
Ich fürcht', mein Bart verbrenn:
Es ist hie tausendfach
Mehr warmer als auf Erden.
Don Quich. Ich merk' es auch: wir werden
Jetzund der Sonn' zur Seiten gehn.
Sancho. Der Sonn'? Möcht' ich sie einst besehn.
Don Quich. Nein, sieh dich für!
Weisst du, wie Semelen bekam die tolle Gier?
Sancho. Wie dann?
Don Quich. Dass sie verbrannt zu Aschen worden ist.
u. s. w. (III, 6.)

Hiermit schloss das Jahr 1690. Es ist bemerkenswerth durch den Eintritt eines neuen Poeten, der zwar von geringer Begabung, aber auf die Entwicklung dieser Bühne nicht ohne Einfluss war, und durch den Abgang einer in den schlimmsten Zeiten bewährten musikalischen Kraft, des Componisten Förtsch. Dieser merkwürdige Mann verdient eine ausführlichere Besprechung, als ihm hier zwischen den Opernstücken zu Theil werden kann; wir werden daher auf ihn zurückkommen.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Pianoforte zu zwei Händen.

A. C. Mackenzie. Trois Morceaux pour Piano. Nr. 1. Valse sérieuse. Nr. 2. Nocturne. Nr. 3. Ballade. Op. 15. Price: Nr. 1. 3 sh., Nr. 2. 4 sh., Nr. 3. 4 sh. London, Witt et Co. Leipzig, C. F. Leede.

Etwas besonders Hervorragendes finden wir nicht in diesen Sachen, wohl aber enthalten sie einzelnes Anziehende. Sie sind routinirt geschrieben und der Claviersatz ist löblicherweise nicht zu voll gerathen, so dass sich in ihm eine gewisse Eleganz entfalten kann. Er ist modern im guten Sinn. Gewandte Spieler werden immerhin Vergnügen an den Sachen haben können, wenn sie ihnen auch gerade keinen nachhaltigen Genuss gewähren dürften. Seines graziösen Wesens halber wird der Walzer am meisten gefallen, er ist zugleich kurz und bündig und das hat immer sein Gutes. Das Nocturne sieht mehr aus und macht sich wie eine Etüde. Eine der linken Hand gegebene begleitende Triolenfigur ist festgehalten vom ersten bis zum letzten Takt. Aehnlich verhält sichs mit der Ballade, nur mit dem Unterschiede, dass sie einen mit allem Uebrigen contrastirenden Mittelsatz enthält. *Freidank.*

Für Pianoforte zu vier Händen.

Johan S. Svendsen. Octett für 4 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelle. Op. 3. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von Fr. Hermann. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 7 M.

Dass der Componist ein Skandinavier ist, sagt uns schon der Name, ausserdem das Colorit seines Werkes. Die Partitur desselben kennen wir nicht. Soweit sich das Wesen des Werkes nach dem vierhändigen Clavierarrangement beurtheilen lässt, können wir uns nur günstig aussprechen. Wir halten, um es kurz zu sagen, den Componisten für ein bedeutendes Talent, von dem sich das Schönste für die Zukunft erwarten lässt. Er besitzt die Gabe eigenartiger Erfindung, was immer die Hauptsache ist, weiss aber auch, was er erfunden, in der geeigneten Form darzustellen und zu entwickeln, mit anderen Worten, er besitzt auch Talent für Form. Die Themen der vier Sätze seines Octetts sind durchweg originell; es mag sein, dass man das eine Thema dem andern vorzieht, fesselnd sind sie jedoch alle und ebenso wird man von der natürlichen, aber nichts desto weniger interessanten Verarbeitung derselben sich angezogen fühlen. Der Componist giebt sich eben in Allem leicht und ungezwungen, will nichts Besonderes vorstellen, liefert aber etwas Besonderes und darin gerade liegt der Beweis für seine natürliche Begabung. Eine höchst wohlthuende Frische durchzieht das ganze Werk und das freundlich nordische Colorit erhöht den Reiz. Wir machen keine Jagd auf Schwächen, weil wir damit dem guten Eindruck, den das Werk auf uns gemacht, Eintrag zu thun fürchten. Und wer weiss auch, ob wir besonders Tadelnswerthes fänden; im ersten Augenblick ist uns nichts der Art aufgestossen. Die vier Sätze sind: *Allegro risoluto* (4/4 A-dur), *Allegro scherzoso* (3/4 E-dur), *Andante sostenuto* (3/4 C-dur), *Allegro finale* (4/4 A-dur) und lobend erwähnen wir, dass sie nicht zu breit ausgesponnen, sondern verhältnissmässig kurz und bündig gefasst sind. Sollte uns das Werk in Partitur zu Händen kommen, so werden wir gern näher auf dasselbe eingehen. Das Arrangement des Herrn Hermann ist gut spielbar und scheint treu zu sein. Wir sind überzeugt, dass das schöne Werk sich bei Musikern wie Dilettanten Sympathien erwerben wird, und machen nachdrücklich aufmerksam auf dasselbe.

Jean Louis Nicodé. Miscellen. Vier Stücke für das Pianoforte zu vier Händen. Op. 7. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. M. 2,75.

Es macht uns Vergnügen, diese Stücke der vierhändig clavierspielenden Welt zu empfehlen. Jedes derselben macht einen guten Eindruck in seiner Weise. Das Stimmungsbild (Nr. 4) klingt freilich nach Schumann, geht aber nicht in ihm auf oder unter. Ein reizendes Stückchen ist der Walzer (Nr. 2). Wir würden nichts dagegen gehabt haben, wenn der Autor das Volkslied (Nr. 3) ein wenig einfacher gehalten hätte, doch klingts auch so durchaus nicht übel. Recht freundlich klingt und wirkt das Impromptu (Nr. 1). Geübte Spieler werden die Sachen dankbar, elegant und weder zu kurz noch zu lang finden. Wir wollen nicht tadeln, dass der Verfasser den vollen Claviersatz liebt, glauben aber, dass er oft dieselbe wenn nicht grössere Wirkung erzielen würde, wenn er ihn etwas durchsichtiger hielte. *Freidank.*

Aus Stuttgart.

Stuttgart, 12. Mai. Erst am 7. Mai hat unsere musikalische Saison mit dem letzten Prüfungsconcert des Conservatoriums ihren Abschluss gefunden. Sie war so reich, dass sich ein Rückblick wohl rechtfertigen lassen wird. Doch will ich, um nicht Veraltetes zu bringen, nur die Zeit vom März an berücksichtigen, auch mehr von Gästen sprechen als von unseren einheimischen Künstlern, unter denen allerdings die Veranstalter der gewohnten Quartett-Soiréen und Trio-Soiréen anerkennende Erwähnung verdienen würden. Jean Becker und Genossen gehören zwar zu den Gästen; wenn ich gleichwohl mich mit der trockenen Anführung begnüge, dass sie uns am 17. April einen Quartettabend geschenkt haben, so geschieht dies blos, weil ihr Spiel in aller Welt bekannt ist.

Sarasate hat nach dem Auftreten im Theaterhause, worüber ich Ihnen früher schrieb, noch zwei Concerte gegeben, deren erstes (am 1. März) ich leider versäumen musste. Im

zweiten (am 23. März) lernte ich erst seinen Werth ganz kennen und fand, dass er damals im Theater sich nicht im vollen Gleichgewicht seiner Kräfte befunden haben muss, wahrscheinlich irritirt von der Reise, denn er war kaum drei Stunden zuvor in Stuttgart angelangt. Die unvergleichliche Schönheit seines Tons, die wohlthuende Milde seines Flageolets, das er nicht blos in vereinzelten Lauten, sondern in ganzen Melodiesätzen hören lässt, die Anspruchlosigkeit, mit welcher er die Virtuosität gleichsam verbirgt, waren diesmal in weit höherem Grade zu erkennen, namentlich aber auch ein tiefes und wahres Gefühl. Er spielte unter Anderem das Concert von Bruch in G-moll (das erste), das durch seinen Vortrag bedeutend gehoben wurde, während jenesmal das Mendelssohn'sche Concert durch die übereilten Tempi verstimmen musste; vielleicht war die Hast zum Theil Folge der von der Reise zurückgebliebenen Erregung, denn man sagte mir, am 1. März sei bei dem Concert von Beethoven das Zeitmaass nicht übertrieben gewesen. Er hatte nur den ersten Satz dieser Composition gespielt, und zwar mit Clavierbegleitung. In seinem letzten Concert wirkte zu mehreren Nummern die Carl'sche Kapelle mit, von welcher Ihnen aus Anlass einer Kirchenmusikaufführung schon berichtet worden ist; sie hat sich wieder recht wacker gehalten. Die übrigen Nummern begleitete am Clavier ein Herr Dr. Neitzel aus Berlin, der auch abwechselnd als selbständiger Pianist eintrat. Dabei fiel mir eine Manier auf, die ich vorher nur bei clavierspielenden Damen beobachtet hatte, darin bestehend, dass in bewegten Passagen die letzten Noten eines Takts wie verächtlich hingeschnellt, so zu sagen verschluckt werden, wodurch man ein bischen früher beim nächsten Takt anlangt. Sollte dies jetzt in Berlin auch bei Männern Mode geworden sein? Ich meinestheils lobe mir die Sauberkeit.

Während der zweiten Märzwoche spielte eine Schülerin des Petersburger Conservatoriums, Frl. Adele Hippius, in einem der Abonnementsconcerte das G dur-Concert Rubinstein's und die durch Tausig auffrisirte D moll-Toccata von S. Bach; an einem nachfolgenden Quartett-Abend betheiligte sie sich in dem Clavierquartett von Mendelssohn (H-moll) und gab auch etwa die Hälfte der Schumann'schen »Davidsbündler«. Ich war über die ganze Woche verreist, habe sie also nicht gehört. Vorher hatte ein hiesiges Blatt gemeldet, es gehe ihr »ein bedeutender Ruf« voraus. Zu den Schwaben war dieser Ruf noch nicht gedrungen; doch könnte die junge Künstlerin, nach dem was ich über sie vernahm, wohl noch zu Ruf gelangen, und deswegen will ich ihren Namen nicht übergehen.

Zweifellos dagegen ist die Bravour des gleichfalls noch jungen Claviervirtuosen Joseffy aus Wien, der hier zwei Concerte (am 11. und 29. April) gegeben hat, in Verbindung mit dem Violinisten Heermann aus Frankfurt a. M. Joseffy kann sich an glänzender Technik unbedingt mit allen berühmten Pianisten messen. Auch seine Auffassung ist meist geschmackvoll, selbst nicht ohne Poesie, wo ein *piano* solche erlaubt. In Kraftstellen thut er aber des Guten zu viel, und einzelne besonders hervorgehobene Noten treffen manchmal unser Ohr wie Kanonenschläge. Auf dem Programm des zweiten Concerts stand als erste Nummer die A moll-Sonate für Violine und Clavier von Rubinstein, die dann aus unbekannten Gründen (aber sehr willkommen für einen Theil des Publikums) durch Beethoven's Violin-Sonate in D-dur ersetzt wurde. Es war hocherfreulich, wahrzunehmen, dass Joseffy bei dieser sich nicht als Virtuosen fühlte, sondern als getreuen Interpreten eines grossen Tonmeisters. Die Pietät aber, welche einem Beethoven gegenüber zu Tage trat, fehlte begreiflicherweise in drei Stücken alter Componisten. Zwei Sonaten von Scarlatti erschienen in einem Tempo, von dessen Rapidität die Zeit des Tonsetzers keinen Begriff hatte, und ein durch Joseffy für Clavier bearbeitetes Menuett von Boccherini hatte so reichliche Zuthaten erhalten, dass die Urform kaum mehr zu erkennen war. Das kann nicht wohl anders sein; Compositionen aus älterer Zeit — Bach'sche und Händel'sche Suiten etwa ausgenommen — passen nicht für die Zwecke moderner Claviervirtuosen. Das immer häufiger werdende Ausgraben solcher Compositionen ist an sich ein gutes Zeichen; aber wir wollen sie echt haben, und wo ein Virtuos die Echtheit nicht wahren kann, sollte er lieber von ihnen abstehen; es bleibt ihm ja eine überreiche Auswahl unter den neueren Sachen. Im Uebrigen spielte der Concertgeber, ausser den *Variations serieuses* von Mendelssohn und zwei kleinen Stücken von Schumann, nur Chopin, Liszt und ein paar eigene Compositionen. — Concertmeister Heermann ist ein respectabler Musiker. Ihn gegen Sarasate zu halten, wäre unbillig; blos das sei erwähnt, dass, während man bei Jenem meinen könnte, alles spiele sich nur leicht so hin, bei Heermann die besiegten Schwierigkeiten bemerkbar werden, zuweilen sogar grösser scheinen als sie in Wirklichkeit sind. Sein Ton ist nicht gerade was feine Leute heutzutage »sympathisch« nennen. Er spielte, von Joseffy begleitet, das Concertstück in G-moll von Vieuxtemps und die Arie aus der Violinsuite (Op. 180) von Raff.

Im Gegensatz zu Virtuosenconcerten habe ich auch von einem merkwürdigen Anfängerconcert zu berichten. Ein Mitglied der hiesigen Bühne, der mit Recht hochgeschätzte Schauspieler (Heldenspieler) Stritt, hat umgesattelt und will zur Oper übergehen. Er trat am 2. April in einem Abschiedsconcert erstmals als Sänger vor das Publikum, nachdem er mehrere Wochen vorher bereits im Theater zu Augsburg den Lohengrin mit vielem Beifall gegeben hatte. Ich war gespannt auf das Concert, wurde aber zu meinem Bedauern am Besuch verhindert und kann nur mittheilen was ich von einem verlässigen Freunde darüber erfahren habe. Hiernach ist die Stimme nicht ganz von der hellen, eigentlichen Tenorfarbe, etwas weniges nach einem hohen Bariton schattirt, reicht aber mit Brust bis zum *a*, und hat noch schöne, weiche Falsettöne. Er sang eine Scene aus »Lohengrin«, die Arie des Max (»Durch die Wälder«) und Schubert'sche Lieder. Nach dem Concert verliess er Stuttgart, um, wie es heisst, in Italien noch weitere Gesangstudien zu machen. Es ist vorauszusehen, dass aus ihm ein gesuchter Wagner-Sänger erwachsen wird, denn ein Haupterforderniss hiezu, vortreffliches Spiel und glücklicher Wuchs, ist zum voraus in einem Grade vorhanden, der von keinem der jetzigen Wagner-Sänger übertroffen werden kann.

In der Oper hatten wir zwei berühmte Gäste. Mit der letzten Märzwoche eröffnete Scaria aus Wien eine Reihe von Rollen, unter denen sich auch zwei Mozart'sche befanden: Sarastro und Figaro. Hätten wir viele solche Bassisten! Imposante, vortrefflich geschulte Stimme, prächtige Gestalt, lebendiges Spiel haben ihn zu einer Zierde der Wiener Opernbühne gemacht. — Fast unmittelbar auf Scaria folgte Minnie Hauck, die in letzter Zeit am alleröftesten genannte Sängerin. Ihre hiesigen Rollen waren: Gretchen, Rosine (im Barbier), Elsa, Violetta (*la Traviata*), Aida. Eine bunte Gesellschaft. Wahrscheinlich sollte mit der Elsa gezeigt werden, dass die Künstlerin nicht blos Coloratursängerin sei, als welche sie hauptsächlich zu Ruhm gelangt ist. Hiebei drängt sich eine Frage auf. Besteht die Coloratur einzig in Scalen und Trillern? In Erinnerung an die Nilsson könnte man wirklich glauben, der Begriff gelte nur noch in diesem beschränkten Sinne; die Alten haben ihn in viel weiterem Umfang genommen, auch noch Rossini. Um nicht von den Hauck-Enthusiasten gesteinigt zu werden, beeile ich mich zu erklären, dass ich den Tonleitern Minnie's alle Anerkennung zolle; einmal sang sie sogar einen chromatischen Lauf von bedeutender Ausdehnung mit vollkommener Reinheit; auch ihr Triller ist ganz hübsch, wenn er sich in der grossen Secunde bewegt, etwas weniger reinlich mit der

kleinen Secunde. Nimmt man noch ein paar öfters wiederkehrende Verzierungen in Staccato-Sprüngen hinzu, so hat man genug des Gelungenen, um darauf verdientes Lob zu gründen. Dass aber die höhere Kehlenfertigkeit der Künstlerin nicht über den hier bezeichneten Rahmen hinausgeht, hat sie als Rosine bewiesen; sie sang in den Arien einigemal die verzierten Stellen so, wie Rossini sie geschrieben hat, und dabei musste man überrascht sein durch Unreinheit sowohl in der Intonation als in Ausführung der Figuren. Am schönsten gab sie eigentlich das, was nicht zu Rossini's Oper gehört: die Einlagen in der Singstunde, darunter das »Echo-Lied« von Ekert und »L'Incontro-Walzer« von Arditi. Was ihr Spiel anlangt, so kann ich nur vom »Barbier« berichten, derjenigen unter den vorgeführten Opern, welche die beste Gelegenheit bietet, Gesangskunst und dramatische Auffassung zu beurtheilen. Die Rosine, schauspielerisch genommen, hat mir kein Verlangen erweckt, den Gast in den anderen Rollen zu sehen, welche (leider auch das französirte Gretchen) mehr oder weniger conventionelle Theaterfiguren sind. Mit solchen Figuren scheint Frl. Hauck glücklicher zu sein als mit Darstellung eines dem wirklichen Leben nachgebildeten Charakters. Schon vor ihrer Ankunft war die Traviata als ihre hervorragendste Leistung bezeichnet worden. (Sie sang hier diese Rolle italienisch, woraus zweisprachige Duette und Dialoge entsprangen.) Hiesige Blätter haben ihr Spiel auch in den anderen Rollen eben so hoch gerühmt. Ich will das Alles — mit Ausnahme des Selbstgeschauten — recht gern glauben, sogar glauben, dass sie das schwer zu verkennende Wesen der Rosine versteht, aber einer Sonntag, Viardot-Garcia und anderen ausgezeichneten Darstellerinnen nicht nachtreten mochte, vielmehr ganz selbständig die Rolle neu »schaffen« wollte. Ihre Rosine ist nicht mehr das bei aller Schelmerei doch gebildete Mädchen, sondern ein vielleicht vom Wiener Aufenthalt her copirtes Geschöpf, das richtige »Wuferl«, voll dreisten Uebermuths, aber ohne Grazie. Wenn sie dem Doctor Bartolo hinter dem Rücken Gesichter schneidet, können wir das nicht mehr komisch finden, oder wenn sie bei seinen zärtlichen Werbungen sich zu einer Näherei setzt und ihn (nicht etwa wie aus Versehen) von Zeit zu Zeit mit der Nadel sticht, so empfinden wir selbst die Stiche als Verletzungen des guten Geschmacks. Durch solches Herabdrücken der Rosine auf ein niedrigeres Niveau muss auch Graf Almaviva in unserem Urtheil einbüssen; wir begreifen, dass er sich das hübsche lustige Mädchen zur Courtisane wünschen mag, aber wenn er die Person heirathet, hat er wenig Gräfliches im Blut. Dessungeachtet regneten die obligaten Blumensträusse, welche der Flügel, auf dessen Deckel sie zur Anschauung gesammelt blieben, mit knapper Noth fassen konnte. Die übliche Kohlstaudengrösse wurde weit überboten von einem Monstrum, das seiner Dimensionen und zugleich seines künstlerischen Baues wegen nicht geworfen werden konnte, sondern von Bartolo hereingetragen und eingehändigt wurde. Als ein Zeichen der Zeit möge hier eingeschaltet werden, was darüber in einem Zeitungsblatt zu lesen war. »Trotz eines Durchmessers von nahezu 1 Meter machte das Bouquet nicht den Eindruck des Riesenhaften. Auf dem violetten Grund von Veilchen hoben sich die Chiffern *M. H.* in Weiss wie Hochstickerei ab; die Chiffern waren mit weissen Hyacinthenblüthen in Hochrelief ausgeführt; ein Rahmen von prächtigen rothen Camellien, um welche sich noch eine Einfassung in Grün legte, schloss den Mittelgrund ab. Auf dem einen der Widmungsbänder stand zu lesen: *Der beleidigten Rosine*, auf dem andern: *Das Officiercorps des I. Ulanenregiments*. Man erzählt sich, Frl. Hauck sei etwas unangenehm berührt worden, weil sie bei der Vorstellung des Gretchen wohl mit reichem Beifall, aber nicht mit Blumen belohnt worden. Daher die Entschädigung durch eine sinnige Gabe, die als ein Kunstwerk bezeichnet werden darf.« Irgend eine Gegenbemerkung auf diese Veröffentlichung ist nicht erfolgt.

(Schluss folgt.)

ANZEIGER.

[423] Bei **Wilhelm Violet** in Leipzig erschien soeben:

Zwei Tafeln der Musikgeschichte
von Robert Schaab.

1. Tafel der deutschen Musikgeschichte.
2. Tafel der englischen, französischen und italienischen Musikgeschichte.

Jede auch einzeln für 50 Pf zu beziehen.

Diese Tafeln enthalten in **chronologischer Reihenfolge** Leben und Werke der Künstler und sind allen Musikliebhabern als Ueberblick über die **Entwicklung der musikalischen Kunst** bestens zu empfehlen.

---

[424] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Moritz von Schwind's
Illustrationen
zu

FIDELIO.

In Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach*.

Neue Separat-Pracht-Ausgabe.

Mit Dichtungen von Hermann Lingg.

Inhalt:

Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Scene. Pistolen-Scene. Ketten-Abnahme.

Imperial-Format. Elegant cartonnirt.

Preis 12 Mark.

---

[425] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Instructive Werke
für Pianoforte zu zwei Händen.

M. Pf.

Battmann, J. L., Op. 343. **Drei Sonatinen.** No. 1. in Cdur. No. 2. in Gdur. No. 3. in Fdur . . . . à 1 50

Belck, Oskar, Op. 47. **Charakterbilder.** Sechs kleine Clavierstücke zur Bildung des Vortrags mit genauer Angabe des Fingersatzes . . . 2 50

Brahms, Johannes, Op. 39. **Walzer.** Leichte Ausgabe . . 2 50

Chwatal, F. X., Op. 175. **Zwei instructive Sonatinen** zur Vorbereitung auf die leichtern Sonaten Haydn's u. Mozart's. No. 1. in C. No. 2. in F . . . . à 1 30

Eschmann, J. C., Op. 53. **Stimmen der Völker in Liedern.** Erste Sammlung. Zwanzig schottische Volksmelodien. 2 Hefte . . . . à 2 30

—— Op. 54. **Stimmen der Völker in Liedern.** Zweite Sammlung. Zwölf französische Volksmelodien. 2 Hefte . . à 2 —

Gallrein, Jul., Op. 23. **Aquarellen.** Sechs kleine instructive Stücke. (Auf dem Schaukelpferde. Die Tyrolerin. Der Jägerbursche. Die Bettlerin am Wege. Auf dem Spaziergange. In der Tanzstunde.) 1 30

—— Op. 26. **Genrebilder.** Sechs kurze instructive Characterstücke. (In schaukelnder Gondel. Am Mühlbach. Ländliches Abendlied. Zum Tanze. Klagen und Sehnen. Auf der Morgenwanderung.) 1 30

—— Op. 33. **Neun Illustrationen zu Paul und Virginie** von Bernardin de Saint Pierre. (Wandelnd Arm in Arm in kindlicher Unschuld. Betend für das Wohl der Mütter. Zärtliche Liebkosungen als Zeichen der innigsten Freundschaft. Schmerzvoller Abschied vor der Trennung. Heisses Sehnen und leises Klagen. Tröstung durch den Greis. Hohe Freude über die frohe Botschaft: »Ein Brief«. Herber Schmerz über n Tod Virginiens. Am Grabe Virginiens.) 2 50

M. Pf.

Goetz, Hermann, Op. 8. **Zwei Sonatinen** für den Clavierunterricht. No. 1. in Fdur. No. 2. in Esdur . . . . à 2 —

Haydn, Jos., **Sechs und dreissig Lieder und Gesänge**, in leichtem Stile bearbeitet von Carl Geissler.
- Heft 1. Die Landlust. Bescheiden Glück. An Thyrsis. Trennung und Sehnsucht. Vergiss mein nicht. Schäferlied . . . . 2 —
- Heft 2. Todesbetrachtung. Gebet. Die Treue. Leichter Trost. Sympathie. Ja und aber . . . . . . 2 —
- Heft 3. Frommer Sinn. Lob der Faulheit. Sehr gewöhnliche Geschichte. Kriegslied. Wider den Uebermuth. Oesterreichisches Volkslied . . . . . . 2 —

Hering, Carl, Op. 42. **Kindliche Stücke** für den ersten Beginn des Clavierspiels. Heft 1. 1 M. 80 Pf. Heft 2 . . . . . 2 —

—— Op. 43. **Kleine Genrebilder.** (Frühling. Das Lied von der Treue. Die ersten Schwalben. Die Zigeunerin. Das Geheimniss. Der Clan von Schottland. Herzenssprache. Die Betende. Märchen. Was sich liebt, das neckt sich.) . . . 2 —

—— Op. 52. **Kinderserenade** für Klein und Gross 1 80

Heuchemer, Joh., Op. 7. **Sechs Clavierstücke** f. die Jugend 1 —

Klengel, Jul., Op. 5. **Sechs Kinderstücke** . . . . 3 —

Köhler, Louis, **Drei Sonatinen.**
- No. 1. in Amoll. Op. 42 . . . . 1 —
- - 2. in G. Op. 43 . . . . 1 —
- - 3. in G. Op. 44 . . . . 1 —

—— Op. 58. **Drei Rondines** . . . . 1 —

—— Op. 71. **Drei Tanz-Rondinos.** Leichte instructive Clavierstücke ohne Octavenspannung. (Walzer. Mazurka. Polka.) . 1 80

—— Op. 84. **Ländliche Bilder.** Vier Charakterstücke. (Unter der Linde. Unter der Veranda. Spiel und Reigen im Grünen. Bauernmarsch zum festlichen Aufzug.) 2 50

—— Op. 129. **Beliebte Volksweisen in Arabesken.**
- No. 1. So viel Stern' am Himmel stehen 1 30
- - 2. Handwerksburschen Wanderlied 1 30
- - 3. Abschiedslied 1 30

—— Op. 197. **Variationen für den Clavierunterricht** über ein Thema aus Mozart's Don Juan 1 30

Krause, Emil, Op. 16. **Acht Albumblätter** im leichten Stile. (Abendgedanken. Kinderstück. Stille Freude. In der Kirche. Marsch. Lied ohne Worte. Choral. Wiegenlied.) 1 50

Krausse, Theodor, **Zwei instructive Sonaten.**
- No. 1. in G. Op. 75 . . . . 2 30
- - 2. in F. Op. 76 . . . . 2 80

—— **Zwei instructive Sonaten.** Zweite Folge.
- No. 1. in Amoll. Op. 84 . . . . 2 30
- - 2. in D. Op. 85 . . . . 2 80

Löw, Jos., Op. 279. **Sechs instructive melodische Clavierstücke** ohne Octavenspannung und mit Fingersatz . . . . 3 —

Merkel, Gust., Op. 81. **Genre-Bilder.** Vier kleine Charakterstücke . . . . 2 —

Dieselben einzeln:
- No. 1. Kindermarsch / - 2. Fröhlicher Jägersmann . . . . . . — 80
- - 3. Des Knaben Berglied . . . . . . — 80
- - 4. Reiterlied . . . . — 80

Ramann, Lina, und **Ida Volkmann**, **Kindermuse.** Kleine Clavierstücke.
- Heft 1. Reigen. Die Schul' ist aus. Grosse Trauer. Im Wald. Alte Sage. Die Post kommt 1 30
- Heft 2. Die Geschichte vom Königstöchterlein. Der kleine Springinsfeld. Der Vogel am Fenster. Frühlingsgesang. Neckerei. Wiegenlied 1 50

Röhr, Louis, Op. 11. **Bilder aus heiterem Leben.** Drei Clavierstücke. (Erntereigen. Der fröhliche Soldat. Wanderlied) 1 30

—— Op. 15. **Albumblätter.** Acht kleine Tondichtungen.
- Heft 1. Jagdlied. Pastorale. Schlummerlied. Marsch . 1 80
- Heft 2. Elegie. Idylle. Auf der Wanderschaft. Reiterlied 2 30

Scholz, Bernh., Op. 41. **Leichte Sonatinen** 1 50

Thomas, G. Ad., Op. 3. **Zwanzig Kinderstücke.**
- Heft 1. Das erste Veilchen. Ein fromm' Gebet. Die Wanduhr. Der kleine Soldat. Vögleins Tod. Wiegenliedchen. Die Wachtel. Der Kukuk. Steckenpferdchen. Im Wald 2 30
- Heft 2. Tyroler auf der Messe. Mückenspiel. Bärentanz. Stilles Glück. Fröhlichkeit. Schweizerliedchen. Der Postillon. Bächlein im Thale. Marsch. Gute Nacht! 2 30

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 12. Juni 1878. **Nr. 24.** XIII. Jahrgang.

Das Oratorium Jephta von Carissimi.

Jephta. Oratorium von Giacomo Carissimi. In's Deutsche übertragen von **Bernhard Gugler** und mit ausgesetzter Orgel- oder Pianofortebegleitung bearbeitet von **Immanuel Faisst.**
Partitur 40 S. gr. 8. Preis 4 M.
Singstimmen (Chor und Solo) Preis M. 3,15.
Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

(Fortsetzung.)

Hinsichtlich der Bezifferung sehe ich Terray's Handschrift oder Codex so an, als ob wir darin Carissimi's eigne Handschrift besässen. Unser Meister nimmt eine Mittelstellung ein zwischen Kirchen- und Kammermusik; ist doch das, was er selber aufzubauen bestimmt war, gleichsam das Höhere von beiden. In den Partituren derartiger Musik, wie auch in denen der Opern, wurde es aber bräuchlich, den Bass nicht so mit Ziffern zu besetzen, wie bei Kirchen- und Instrumentalstücken. Man schrieb die Singstimmen über den Bass und gab hierdurch dem Begleiter eine bessere Anleitung, als durch blosse Ziffern möglich gewesen wäre, da alles für den freien, oft bunt verzierten und willkürlich vorgetragenen Kunstgesang bestimmt war. Hätte Carissimi, abweichend von den Uebrigen, Ziffern gesetzt, so würde Terray's Abschreiber sie auch copirt haben, da er ohne Selbständigkeit verfuhr und etwaige vorhandene Ziffern jedem Besitzer dieser Werke werthvoll sein mussten. Was spätere englische Handschriften an Ziffern aufweisen, ist eben Zusatz aus einer Zeit, welche bereits anfing die bearbeitende Hand an Carissimi's Compositionen zu legen.

Die einzige Abweichung vom Original, welche wir bei Terray entdecken können, bestätigt die Treue des Uebrigen um so mehr. Es betrifft dieses die Schlüssel für die oberen Gesangstimmen. Wie ich schon im Jahrg. 1876 Sp. 81 bewiesen zu haben glaube, copirte der Abschreiber ein italienisches Original, in welchem die Geigen den noch jetzt gebräuchlichen Schlüssel hatten und die Soprane den Discant- oder *C*-Schlüssel. Die Violinen übertrug er dann in den französischen und die Soprane in unsern jetzigen Violinschlüssel; beide Notenreihen kamen hierdurch also eine Terz tiefer zu stehen. Ueber die in meiner Ausgabe angewandten Schlüssel und die Stimmengattungen, für welche die betreffenden Partien geschrieben waren, sagt nun Herr Faisst: »Die sechsstimmigen, vom Componisten ganz unzweifelhaft für Chor geschriebenen Sätze sind (wenn wir die Originaltreue der ,Denkmäler der Tonkunst' auch in diesem Punkt voraussetzen dürfen) ursprünglich für die drei höheren Stimmen durchweg im Violinschlüssel, für die drei tieferen aber im Alt-, Tenor- und Bassschlüssel notirt, ohne dass irgendwo die Stimmgattung angegeben wäre. Es konnte aber kein Zweifel bestehen, dass nur die drei höheren Stimmen heutzutage von weiblichen Stimmen wieder zu geben, die im Altschlüssel notirte Stimme dagegen der höchsten Männerstimme zu übertragen sei — wie ja Notirungen im Altschlüssel bei älteren Gesangwerken häufig, und selbst bei Händel noch da und dort, die Ausführung durch Männerstimmen voraussetzen oder jedenfalls unter unsern heutigen Verhältnissen erfordern.«

Inwieweit nun meine Ausgabe hinsichtlich der Schlüssel originalgetreu heissen kann, ist durch die obigen Andeutungen schon gesagt. Es ist bisjetzt weder ein Autograph Carissimi's, noch überhaupt eine italienische Handschrift von diesen Oratorien bekannt geworden. Bei diesen stand der Sopran (Cantus) ohne Zweifel im Discant- und nicht im Violinschlüssel; bei den englischen Copien ist es ebenso, und wären deutsche vorhanden, so würden sie hierin mit beiden übereinstimmen. Es waren allein die Franzosen, welche schon damals bei der obersten Gesangstimme denjenigen Schlüssel anwandten, welcher nach den Grundsätzen der Notation hierfür der passendste ist, den Violinschlüssel. Und wenn ich denselben in meiner Ausgabe beibehalten habe, so geschah es nicht zunächst deshalb, weil die älteste der vorhandenen Handschriften ihn enthält, sondern eben aus Gründen sachlicher Zweckmässigkeit. Ich weiss wohl, dass der Gebrauch der *C*-Schlüssel für die drei oberen Stimmen im mehrstimmigen Satze eine besondere Liebhaberei ist, von welcher unsere Tonsetzer nicht lassen mögen und sollten sie für ihre Soprane beständig in den luftigen Höhen von herumschreiben müssen, wo sie doch mit dem *G*-Schlüssel alles weit bequemer haben könnten. Die Meinung, dass es immer so war, wenigstens im unbegleiteten mehrstimmigen Vocalsatze, ist ein Vorurtheil, denn wahre oder ausschliessliche Vocalcomponisten wie Palestrina und seine Zeitgenossen kannten eine derartige *C*-Schlüssel-Verehrung nicht, sondern gebrauchten von diesem Material was ihnen gerade zweckmässig erschien. Eine derartige Freiheit sollten wir uns bei unsern sonstigen Fortschritten nachgerade ebenfalls errungen haben. (Man vergleiche die Ausführung über die alten Schlüssel im vorigen Jahrgang dieser Zeitung Sp. 645 ff.)

Schlüssel, die sich nun schon bei dem unbegleiteten Ge-

sange als zweckmässig empfehlen, sind es noch viel mehr sobald Instrumente hinzu treten. Die oberen Begleitstimmen wie Oboen, Violinen u. s. w. bewegen sich vorwiegend im Einklange mit der obersten Gesangstimme. Um nun dieselben Notenreihen fort und fort bei einer Stimme im Violin-, bei der andern im Discantschlüssel aufzeichnen zu können, ohne ernstlich an eine Aenderung zu denken, dazu gehört die ganze Hartnäckigkeit im Festhalten von Notationsmängeln, welche wir in der Geschichte der Musik bemerken. Man sollte denken, dass nichts näher liegen müsste, als der Gebrauch gleicher Schlüssel für gleiche Töne, um so mehr weil dadurch die Partituren auch für den minder Geübten verständlicher werden, folglich sich auch weiter verbreiten. Die Anwendung von zwei verschiedenen Schlüsseln dauert hier aber ebenso fort, wie die Aussetzung gleicher Linien in Noten, obwohl, wie Gugler im Vorwort seiner schönen Don Giovanni-Ausgabe bemerkt und in der Partitur bewiesen hat, eine blosse Hinweisung weit richtiger wäre. Hätten die Franzosen im 17. Jahrhundert für die obersten Stimmen nur einen und denselben Schlüssel eingeführt, also ihren höheren Violinschlüssel aufgegeben, so bin ich überzeugt, dass sich der Gebrauch des Violinschlüssels für sämmtliche Oberstimmen schon damals weiter verbreitet haben würde.

Hiermit sind die Gründe angedeutet, welche mich zur Wahl des Violinschlüssels bestimmt haben.

(Schluss folgt.)

Die zweite Periode der Hamburger Oper von 1682 bis 1694, oder vom Theaterstreit bis zur Direction Kusser's.

(Fortsetzung.)

Als Componist wie auch als Dirigent der Opern wurde Förtsch ersetzt durch *J. G. Conradi,* welcher die Singspiele einige Jahre leitete, bis Kusser eintrat.

40. Die schöne und getreue Ariadne, in einem Singespiel vorgestellet 1691. 24 Bl., Vorw. und 3 Acte. 7 Verwandlungen. 57 Arien, 25 in der Rundstrophe.

Von *Postel* gedichtet und von *Conradi* componirt. Mattheson, welcher im vorigen Jahre als neunjähriger Knabe zuerst auf die Bühne gekommen war, erzählt uns, dass dieses Stück vielen Beifall gefunden und die Kasse gefüllt habe. Postel brachte hiermit wieder eine Originalarbeit zu wege. Theseus war zwar schon, wie er im Vorwort sagt, früher (als Nr. 22) »durch eine geschickte Feder auf hiesigen Schauplatz« gebracht, aber »in sehr tugendhaften Verrichtungen als ein Exemplar rechter Treue«, während er hier »nach jetzigen Redensarten mehr galant und politisch als tugendhaft zu Werke gehet. Damit nun nicht das Auge allein durch schöne Vorstellungen und das Ohr durch eine angenehme Musik möge eingenommen, sondern auch der Verstand in Nachdenkung des rechten Zweckes und wahrscheinlichen Grundes dieser mit Fabeln vermischten Geschicht möge ergetzet werden,« setzt er einen Bericht davor. In diesem lässt er sich auch mehr, als bis dahin, ein auf die Charaktere seiner Personen und auf die Umwandlungen welche sie im Laufe der Handlung erfahren, besonders bei der Ariadne. Ihre Leidenschaft mit Ovid's Worten bezeugend, fügt er hinzu: »Aus solcher heftigen Liebe aber entstehet, wenn sie verschmähet wird, ein unsterblicher Hass und eine wüthende Raserei, worauf die Reden der Ariadne in der 6. Scenen des letzten Actus gehen, und hat sie auf gleiche Art der vortreffliche lateinische Poet Catullus de nupt. Pelei et Thetidos schon reden gemacht.« Auch für den Schluss, wo die verlassene Ariadne durch Venus und die Grazien dem in einem weinfrohen Zuge heran nahenden Bacchus vermählt wird, nennt er einen Vorgänger, nämlich den holländischen Poeten Dan. Heinsius in seinem »Lofsanck« auf Bacchus. So weiss er uns durch unscheinbare Bemerkungen über seine Quellen und zugleich über die Charaktere seiner Personen zu orientiren, auch hierdurch von den übrigen Textverfertigern der Hamburgischen Bühne sich vortheilhaft abhebend; denn was selbst ein Barthold Feind in directer Nachahmung Postel's später leistete, sieht regelrecht nüchtern aus, wenn man es mit dem Vorbilde vergleicht.

Kein Wunder dass dieses Stück grossen Beifall fand, da es dem Texte nach das beste aller 40 Singspiele ist, die bisher herausgekommen waren. Selbst die Schwächen dieses Textes, das starke Auftragen heller und heiterer Farben, der etwas zu schnell herein fallende glänzende Schluss, und andere mehr, waren nur geeignet, wenigstens für den Augenblick die Anziehung des Stückes zu erhöhen. Die meisten Zuschauer mögen gar zu gern recht oft und recht kräftig daran erinnert werden, dass das Ganze doch nur ein Spiel ist: ein wirkungsvoller glänzender Schluss mit vergnüglichem Ausgange erscheint ihnen daher gewöhnlich als die Krone des Ganzen. Von schwülstigen Bildern und Ausdrücken ist Ariadne freier, als die Thalestris. Das Stück beginnt mit dem Gesange der Ariadne, die sich in einem prächtigen Saale im Palast ihres Vaters Minos befindet.

Aria.

1. Grimmes Glück! nach allen Plagen,
Sage doch, wo find ich Ruh?
Ich weiss keinen Rath dazu.
Ohne Führer, die mich leiten,
Lässt mein Schiff auf allen Seiten
Sich von Sturm und Wellen schlagen.
Grimmes Glück! nach allen Plagen,
Sage doch, wo find ich Ruh?
Ich weiss keinen Rath dazu.

Mein süsser Trost, mein Theseus, soll das Brüllen,
O schrecklich Wort! des Minotaurus stillen.
Pasiphaen's liebreiches Mutterherz,
Weil ich vor meinen Schatz gebeten,
Ist von mir abgetreten
In Hass und Zorn. Und diesen Schmerz
Mehrt meiner Schwester Eifersucht,
Die, mich bis auf den Tod zu kränken,
Der süssen Liebe reife Frucht
Vom Theseus sucht auf sich zu lenken;
Und zu Erfüllung aller Pein
Muss auch Evanthes noch mein Henker sein.

2. Wann erscheint nach allen Nöthen
Meiner Sonnen Freudenlicht?
Ach, mein Herze weiss es nicht.
Schwarzer Dunst hat mich umbgeben,
Ich muss stets im Finstern schweben,
Weil mich Nacht und Schatten tödten.
Wann erscheint nach allen Nöthen
Meiner Sonnen Freudenlicht?
Ach, mein Herze weiss es nicht. (I, 1.)

Die Vortrefflichkeit dieser Exposition, welche uns plötzlich mitten in die Handlung versetzt, wird noch einleuchtender, wenn man vergleicht, wie F. C. Bressand in Braunschweig, der beste deutsche Librettist neben Postel, mit diesem Stoffe verfuhr. Ich habe darüber bereits im 1. Bande der »Jahrbücher für musikalische Wissenschaft« S. 206—7 gesprochen; hier sei nur zur Vergleichung der Anfang der Bressand'schen Ariadne, die ein Jahr nach der Postel'schen in Braunschweig

herauskam, mitgetheilt. Nicht Ariadne, sondern der als Priester Onarus verkappte Bacchus hat bei ihm das erste Wort:

(Aria.)

(1) Ja, Amor, ja, ich gebe mich gefangen.
Zweier klaren Augen Licht,
zwo geblümte Rosenwangen
machen, dass sich mein Verlangen
bloss nach ihrer Schönheit richt,
und erkennt sich selber nicht
bei derselben Wunderprangen:
Ja, Amor, ja, ich gebe mich gefangen.
. . . . (Recitativ.) . . . .
(2) Ja, Amor, ja, ich gebe mich gefangen.
Weil du deiner Pfeile Blitz,
die niemals umsonst abgangen,
in zwei schöner Augen Prangen
hast ertheilet ihren Sitz,
wird bei solcher Sonnenhitz
auch entzündet mein Verlangen:
Ja, Amor, ja, ich gebe mich gefangen.

Hier ist nicht nur das Unmusikalische, sondern auch das schwülstig Unklare und metrisch Unbeholfene ganz auf Seiten Bressand's; überdies ist damit für das Singspiel Ariadne noch wenig gethan, während Postel gleich mit seinen ersten Zeilen uns mitten in die Handlung führt. Ich bemühe mich um so mehr, hierüber richtige Ansichten zu verbreiten, weil Lindner in seinem Buche über die Hamburger Oper die Sache vollkommen auf den Kopf gestellt hat. *)

Als die eintretende Schwester Phädra der Ariadne die Liebe ausreden will, sagt sie:

Kein Nebel fleckt der Sonnen reinen Brand —
Und will ich mein Gesicht
Nach seinen Augen wenden,
Wenn sie auch schon gebrochne Strahlen senden.
. . . .

(*Aria.*) Liebe muss beständig sein!
Wann gleich alle Wetter dräuen,
Muss kein treues Herze scheuen
Selbst den Tod zu gehen ein:
Liebe muss beständig sein. (I, 2.)

Des Theseus Liebe ist aber auf die Schwester Phädra gefallen und wird von ihr erwiedert. Sein Eintritt in die Handlung (zu-

---

*) Er will u. a. gefunden haben, dass sich bei der Anfertigung der Hamburgischen Operntexte »anfangs sehr deutlich zwei einander entgegen gesetzte Richtungen unterscheiden« lassen, »von denen die gesündere jedoch völlig unterlag. Diese Richtungen sind einerseits durch den vielgenannten Licentiaten Postel und seine nächsten Nachfolger, andererseits durch den kaum dem Namen nach bekannten Bressand repräsentirt.« Diese Entgegenstellung der beiden genannten Textdichter erscheint schon dadurch in einem lächerlichen Lichte, dass dieselben, wie ich im 1. Bande der Jahrbücher für musikalische Wissenschaft nachgewiesen habe, gute Freunde waren. Nach Lindner's Meinung muss die Beurtheilung Postel's leicht sein, denn er sagt von ihm: »Charakterisirt ist er oft genug worden, und bei seinen handgreiflichen Eigenschaften gehört dazu auch kaum mehr als die Bildung eines Primaners, um es in der Hauptsache zu treffen.« (Die erste stehende deutsche Oper S. 58.) Nach unserer Ansicht könnte das, was er in der Hauptsache getroffen hat, schon ein Quartener treffen. Mit vielem Schelten, aber anscheinend innerem Behagen werden diejenigen unanständigen Narrenlieder aus Postel's Texten mitgetheilt, deren Wiederabdruck gänzlich unnöthig ist und daher aus Rücksichten des Anstandes unterbleiben sollte. Aus der »Ariadne« schreibt er weiter nichts ab, als das Scheerenschleiferlied, aus anderen Stücken einige bombastische Zeilen, wobei er meint: »Allerdings finden sich hier und da Arien, welche weniger krankhaft bombastisch ausgefallen sind, jedoch muss man sich hüten hierbei Postel und seinen Nachahmern ein allzu grosses Verdienst beizumessen, denn gerade diese sind vermöge ihrer zahllosen italienischen Vorbilder am allerwenigsten als original zu betrachten.« Hätte er nun jene italienischen Texte wirklich gelesen, so würde er gesehen haben, dass sie ebenfalls alles in Hülle und Fülle enthalten, was die deutschen charakterisirt: viele gute Arientexte, Bombast und Unanständigkeiten. Was Scarlatti zur selben Zeit setzte, war nicht besser als das, was Keiser zu componiren hatte. Lindner hebt aber »für die richtige Beurtheilung Postel's diesen wichtigen Punkt« hervor, dass die Hauptaufgabe »für den Dichter als solchen vorzugsweise in den freien gereimten Versen, in welchen die Handlung selbst ausgesprochen wurde«, gelegen habe, »während die lyrischen Stellen, wo die Arie eintrat, zwar wegen des in musikalischer Beziehung sehr wünschenswerthen Wechsels des Metrums einige Sorgfalt erforderten, sonst aber nicht für den Dichter sondern den Componisten die Hauptaufgabe bildeten.« Die Bedeutung der Arie für den Componisten ist in sammtlichen Opern so selbstverständlich, dass es nicht erwähnt zu werden braucht, aber der obige wichtig thuende Punkt ist nichts als der Unsinn eines in diesem Fache vollständig Urtheilslosen. Dass ihm bei dem oberflächlichen Durchblättern dieser Texte auch nicht die geringste Ahnung gekommen ist von der bemerkenswerthen Entwicklung, welche sich in den Hamburger Texten von Richter bis Postel vollzog, zeigt alles was er sagt; und wo er dann ein Urtheil fällt, ist gewöhnlich das Entgegengesetzte wahr. »Auf das Verhältniss des Recitativs zur Arie eingehend,« meint er: »Während eigentlich schon von 1678 an, mit dem Laufe der Zeit aber eher noch in erhöhtem Grade (!), der Operntext mit der geringsten Rücksicht auf seine musikalische Eigenschaft gewählt wurde, zog man den bei weitem grössern Theil, der recitativisch gesungen wurde, in dieser Hinsicht so gut wie garnicht in Betracht (!). Niemand kümmerte sich darum, ob hier der Musik ihr Recht widerfahre, die endlosen Recitative mussten *quand-même* in Musik gebracht werden, und waren dergleichen gar zu viel vorhanden, so geschah es wohl auch — im Ganzen jedoch sehr selten — dass, wie auch schon anderwärts bei italienischen Opern geschehen war, um zu kürzen, einzelne Stellen gar nicht gesungen, sondern nur gesprochen, oder was noch wahrscheinlicher ist, ganz weggelassen wurden« u. s. w. Gesprochen wurde niemals etwas in jenen Opern, Alles kam singend zum Vorschein, recitativisch oder cantilenisch. Kürzungen der Recitative kamen damals nicht »sehr selten«, sondern sehr häufig vor. Die Alten machten es auch hierin gerade so wie wir, wozu also dieser leere Wortschwall? Der Fortschritt bei der Hamburger Opernbühne war eben der, dass man von tastenden Versuchen nach und nach sowohl die für jene Zeit passendsten Singspielstoffe wie auch die zweckmässigste Art ihrer Behandlung fand. Wir haben diesen Gang schrittweise nachgewiesen, und wer uns hierbei gefolgt ist, der wird bei der Entschiedenheit, mit welcher die angeführten Zeugnisse reden, schwerlich noch Zweifel hegen. Nach Lindner wäre aber die Sache gerade umgekehrt verlaufen, nicht in aufsteigender Vollkommenheit, sondern in absinkendem Verfall. Freilich wer von L. v. Bostel's Cara Mustapha behauptet, dieser sei »ein so durchaus witz- und geistloses, erbärmliches Machwerk, so voll der allerplumpesten Reden, dass es sich nicht lohnt auch nur eine Zeile davon zu erwähnen« (S. 19) — der musste wohl zu einer solchen Ansicht kommen. Es ist verwunderlich zu sehen, wie er eben auf die gehaltvolleren Texte einen förmlichen Hass wirft und ihnen Dinge nachredet, die vollständig unwahr sind. Vom Cara Mustapha erzählt er uns, dass derselbe »wegen seiner gemeinen Sprache ganz besonderen Anstoss erregte und wesentlich dazu beitrug, die seit einiger Zeit entstandenen Gegner der Oper überhaupt in ihren fortgesetzten Angriffen zu bestärken.« Wir würden mehrere Spalten füllen, wollten wir alle Irrthümer aufdecken, welche in diesen wenigen Worten enthalten sind. Bostel's Text wurde vielmehr als eine meisterhafte wenn auch etwas gewagte Leistung angesehen und eben wegen des grossen Ansehens, in welchem Text und Autor standen, in einer ausgewählten Sammlung an verschiedene Universitäten zur Begutachtung gesandt. Glauben, dass diese Poeten ihre Recitative »so gut wie gar nicht« mit Rücksicht auf musikalische Composition geschrieben haben, heisst die Leichtfertigkeit weit treiben. Nicht nur in der Arie, sondern auch im Recitativ sind die Wandlungen zum Besseren deutlich erkennbar, eben jene Jahre von 1680 bis 1700 zeigen hierin den glücklichsten Fortschritt, und ganz besonders war es der geschmähte Postel, welcher sowohl im sprachlichen Ausdrucke wie in der metrischen Form einen wirklich musikalischen deutschen Recitativtext bildete. Bressand dagegen war namentlich auch im Recitativ mangelhaft, weil er die prosaischen Alexandriner nicht fahren liess; bei der Composition seiner Ariadne seufzte daher Meister Kusser mit Grund über das »ewige Recitativ«. Von einem Postel'schen Texte etwas Aehnliches zu sagen, ist keinem Tonsetzer jener Zeit eingefallen; wer über sie im Scharfrichtertone spricht, wird selber den Schaden davon haben. — Hier brechen wir ab, denn wir würden kein Ende finden, die Thorheiten eines musikgeschichtlichen Buches zu besprechen, bei welchem nichts gut ist als die Quellen, die ihm zu Grunde lagen.

sammen mit den andern beiden Opfern für den Minotaur) ist so gegeben:

Theseus. Ich acht' es nicht.
Pirithous. Wie sollt' ein Mensch nicht scheuen
Den Untergang?
Thes. Er sollte mich erfreuen,
Hätt' ich nur Phädren nie gesehn. (I, 7.)

Weil nun aber Ariadne den berühmten Faden besitzt, sucht sein Genosse Pirithous ihn zu bereden, sich denselben durch verstellte Liebe zu verschaffen. In einem Recitativ von ebenso leichter als künstlicher Form bemüht er sich, Theseus' Liebe von Phädra auf Ariadne zu lenken:

Und muss ja Liebe dich entzünden,
So kannst du ein viel schöners Band
In Ariadnens Armen finden.
. . . .
Schau Ariadnens Schönheit an,
Der an gerader Leibespracht
Die stolzen Cedern weichen.
Die Augen hat der Himmel selbst gemacht
Und mit Saphiren ausgeschmückt,
In welchen er sein Bildnüss abgedrückt.
Die Sonne selbst ist ihnen nicht zu gleichen.
Thes. Doch können sie mein Herze nicht erreichen.
Pirith. Was ist es, das bestehen kann
Bei ihrer Lippen Purpurglanz?
Davor der Scharlach muss erbleichen?
Cupido pflückt zu seinem Siegeskranz
Die Rosen ihrer Wangen.
Thes. Sie können doch nicht meine Seele fangen.
Pirith. Der Alabast, daraus ihr Hals gebaut,
Ist schöner, als der Schnee auf Thulens Höhen.
Die Brüste blühen mit Jasminen,
Drauf Amor's Mutter Balsam thaut,
Damit sie ihrem Sohn zu Betten dienen.
Man kann an ihr aus allem Wesen sehen
Die Freundlichkeit, des Himmels Gegenschein.
Thes. Das Alles kann nicht mein Vergnügen sein.
Pirith. Wohlan! so muss dich sie zu lieben zwingen,
Dass sie den Weg des Irrgangs weiss,
Und dass du sonst mit allem Fleiss
Dich nebenst uns wirst in's Verderben bringen.
Thes. Es sei darüm! Ich will mich denn erkühnen,
Zum Schein ihr meine Gunst zu schenken.
Pamphilius. Das heisst den Mantel nach dem Winde henken. (I, 7.)

Als Theseus sich zu diesem Zwecke der Ariadne nähert und ihre heftige Liebe gewahrt, wird er wankend:

Wie kann ein Herz dergleichen Flammen schauen
Und doch dabei undankbar sein?
Wer wollte nicht den besten Weihrauch streuen,
Wenn Amor selbst lässt solchen Altar bauen
Und ihn mit Anmuth weihet ein?
Wie kann ein Herz dergleichen Flammen schauen,
Und doch dabei undankbar sein? (II, 6.)

Dennoch kommt es so, wie die Fabel lehrt: auf der Flucht verlässt er Ariadne, die arglos neben ihm ruht, und geht mit Phädra davon. Bacchus stillt ihr Rasen und nimmt sie auf.

Noch einen weiteren Zuwachs erhält der Weingott bei dieser Gelegenheit. Pamphilius, ein Scheerenschleifer aus Athen, mit Theseus gekommen und wieder geflohen, macht Streifzüge nach Essen und Trinken, während Theseus zu Schiffe steigt, und bleibt dadurch unfreiwillig auf der Insel. Dass er ebenfalls von dem Minotauros gefressen werden soll, möchte er gern von der ernsthaften Seite nehmen, wenn sein heiteres Gemüth es nur zuliesse. Als die Zeit für ihn kommt, in den Labyrinth getrieben zu werden, bringen ihn etliche Soldaten; er singt die Arie

Gute Nacht, ihr Anverwandten,
Feuchte Brüder und Bekannten,
Ich geb' in den Labirinth (II, 10.)

u. s. w., welche einen so unanständigen Ausgang hat, wie er damals in den Narrenscenen auf der Bühne üblich war. Auch bei solchen Unflätigkeiten betheiligte sich unser Postel mit Lust und grossem Geschick; ein sehr bekannter Gassenhauer, den Mattheson noch in seinem Vollkommenen Kapellmeister S. 90 nach Text und Musik tadelnd anführte, wurde das Scheerenschleiferlied

»Der König schleifet seinen Rath,
Der Rath die armen Schreiber,
Und wenn man nichts zu schleifen hat,
So schleifet man die Weiber« x. (I, 15.)

Postel selber giebt sich den Anschein — wahrscheinlich in einer gewissen Verlegenheit —, geringen Werth auf dieses komische Anhängsel legen zu wollen, doch meint er, es fänden sich in seinen etwas freien Reden »dann und wann Moralia mit darunter, die nicht ohne Nutzen sein möchten«. Das beste Lob, welches dem Narren gespendet werden kann, ist eben dieses, dass seine Aeusserungen grösstentheils natürlich aus der Scene hervor gehen und vortrefflich sich in das Ganze flechten, selbst da wo er anscheinend überflüssig zur Seite steht. Dadurch, dass dieser weinfrohe Gesell auf der Insel stecken bleibt, geräth er in sein eigentliches Element. Als die Schaar des Bacchus naht und er sich das Treiben derselben ein wenig angesehen hat, sagt er:

Pamph. Es steht mir hier hauptsächlich an;
Und weil diess Volk mir ziemlich gleicht,
So glaub' ich nicht, dass ich so leicht
Mich anderswo verbessern kann. (III, 8.)

»Sie geben ihm von ihrem Zierath, er stellet sich zu ihnen« und kommt damit, als spasshaftes oder satyristisches Anhängsel, ebenfalls unter die Götter. So dient diese Gestalt dazu, den heiteren Grund eines recht ernsthaften Spiels wieder sichtbar werden zu lassen. Wer auf solche Art den Lustigmacher in eine dramatische Persönlichkeit verwandeln konnte, der war doch wohl etwas mehr, als ein blosser Reimlieferant für die musikalische Schmiede. Wir sehen diesen Text als ein Meisterwerk an, das in seinen Grundzügen noch heute und für immer auf der Bühne Bestand haben könnte.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Violoncell mit Pianoforte.

Casp. Jac. Bischoff. Zweites grosses Concert für Violoncell mit Begleitung des Orchesters oder Pianoforte. Op. 43. Zweiter Theil: Andante sostenuto und Rondo capriccioso. Pr. mit Pianoforte M. 4,60. Offenbach a. M., Joh. André.

In Nr. 19 d. Ztg. zeigten wir den ersten Satz dieses Concertes an. Hier liegen die beiden anderen Sätze desselben vor, ein *Andante* und *Rondo*, die wiederum ein Ganzes auszumachen bestimmt scheinen und auch sehr wohl für sich bestehen können. Sie zeichnen sich durch Gediegenheit in Form und Inhalt aus, thun aber auch, wie der erste Satz, dem Virtuosen reichlich viel zu Gefallen und dürften ebenfalls nur von

unseren besten Violoncellisten bewältigt werden. Was wir über die Begleitung des ersten Satzes gesagt, lässt sich auf diese beiden Sätze anwenden, sie ist discret und bemüht, die Solostimme zu stützen.

Georg Goltermann. Concertstück (Nr. 5 der Concerte) für das Violoncell mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte. Op. 76. Preis mit Pianoforte M. 5,50. Offenbach a. M., Joh. André.

Das Concertstück besteht aus einem *Allegro* (4/4 D-moll), das überleitet in ein *Andante* (3/4 A-dur), und einem *Allegro finale* (2/4 D-moll mit Dur-Schluss). Bei diesem Werke des für sein Instrument ausserordentlich thätigen talentvollen Componisten thut besonders wohl, dass es nicht mit violoncellistischen Finessen ausstaffirt ist. Durch seine Natürlichkeit, die nicht etwa philiströs oder altfränkisch wird, zieht es den Hörer auf seine Seite. Im Charakter freundlich weiss es durch seine gefällige Form, durch sinnige Züge in Melodie und Harmonie und edles Maasshalten zu fesseln. Und, was gleichfalls nicht zu verachten ist, der Spieler hat nicht nöthig, beim Einüben desselben sich die Finger steif und wund zu spielen. Es sei warm empfohlen. — Aus dem Werke ersehen wir wiederum, dass man in Compositionen für Cello recht gut mit zwei Schlüsseln fertig werden kann, dem Bass- und Violinschlüssel. Sonst wird fast regelmässig auch noch der Tenorschlüssel herangezogen. Wir neigen uns der Ansicht und Praxis des Herrn Goltermann zu und möchten seine Vereinfachung empfehlen. Mancher Violoncellist wird uns entgegnen, dass der Tenorschlüssel gerade der Hauptschlüssel für das Cello sei, läge doch die Wirkung des Instruments gerade in der Tenorlage. Zugegeben. Aber was haben wir von einem Schlüssel, der uns weder die Höhe noch die Tiefe, sondern nur die Mitte erschliesst, die von den beiden anderen Schlüsseln eben so gut geöffnet wird? Der grösseren Einfachheit halber sollte man sich entschliessen, den Tenorschlüssel zu pensioniren.

Th. H. H. Verhey. Drei Phantasiestücke für Violoncell und Pianoforte. Op. 5. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. M. 4,75.

In welche Classe setzen wir die Stücke wohl? Erste Classe? Das wäre zu gewagt. Eine der unteren Classen? Da möchte der Componist sich beleidigt fühlen. Also Mittelclasse, aber gut vorgeschrittene, das wird das Richtige sein. Das Scherzo (Nr. 2) hat uns veranlasst, die Sachen eine Stufe höher zu setzen, als wir anfänglich beabsichtigten, denn es ist ein recht niedliches Stück. Die beiden anderen Pièçen, *Andante* und *Allegro finale* lassen sich allerdings auch recht wohl anhören, nur muss man sich vor Phrasen nicht fürchten; sie sind nicht so gut erfunden als das Scherzo. Das Finale entschädigt durch einen gewissen Schwung; gedrängter gehalten würde es besser wirken. Das *Andante* beginnt einigermaassen nichtssagend, wird später jedoch etwas interessanter. Die Cellopartie in den Stücken ist nicht schwer auszuführen, für Anfänger aber nicht bestimmt; der Clavierpart erfordert wenn auch keinen Virtuosen, doch einen geübten Spieler. Wir wünschen, dass der Verfasser mit seinen Stücken Freunde finden möge.

Freidank.

Für Violine und Pianoforte.

Kasp. Jac. Bischoff. Abend-Empfindung. Solostück für die Violine mit Begleitung des Orchesters oder Piano. Op. 46. Pr. mit Pianoforte M. 2,20. Offenbach a. M., Joh. André.

Bei Durchnahme des Stückes haben wir nichts von einer Art Abend-Empfindung verspürt. Es mag an uns gelegen haben, was um so wahrscheinlicher ist, als wir die Composition am Vormittag durchgingen. Dennoch sind wir so frei, zu glauben, dass sie titellos genau wirkt wie mit Titel. Es kommt häufiger vor, dass der Hörer nicht findet, was der Componist in sein Werk gelegt, wenigstens hineingelegt zu haben meint, damit mag sich Herr Bischoff trösten. Stelle sich Niemand ein einfaches dem bekannten stimmungsvollen Schumann'schen Abendliede etwa ähnliches Musikstück vor; nein, unser Stück sieht ziemlich kraus aus und ist es auch. Für einfach schönen Gesang würden wir die Passagen und bunten Verzierungen, für die der Componist Passion zu haben scheint, wie auch sein zweites Violoncellconcert zeigt, gern drangeben. Das Hauptthema mit seinen Synkopen halten wir für nichts weniger als glücklich erfunden. Möglich, dass das Stück unter den Fingern eines Joachim, dem es gewidmet ist, von Wirkung sein kann. Geschickt und fliessend geschrieben ist es, auch sonst keineswegs gewöhnlich gehalten. Gute Spieler mögen es mit ihm versuchen.

Joseph Street. Deuxième Sonate pour Piano et Violon en mi bémol (Es-dur). Op. 28. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. M. 6,50.

Seit Jahren ist uns keine so unbedeutende und langweilige Sonate zu Gesicht gekommen als vorliegende. Nicht das Allergeringste ist in ihr, das zu interessiren vermöchte, weder in Erfindung noch Arbeit. Gerade, als hätte man das Ferienpensum eines talentlosen Schülers vor sich und doch ist der geehrte Herr schon bei Op. 28 angekommen. Kurz — ein Deficit. Man würde vergeblich Preise aussetzen für die, welche im Stande sind, die Sonate von A bis Z anzuhören oder zu spielen. Das zehn Seiten lange *Andante* allein schon thut bessere Wirkung als eine gute Portion Morphium. Wer als musikalischer Rathgeber den Verleger zum Druck eines solchen Werkes anstiftet, der verdient, auf der Stelle seines Dienstes entsetzt und in Gewahrsam gebracht zu werden. Freilich, was wäre damit gedient? Routinirte Talentlosigkeit oder talentlose Routine findet immer Mittel und Wege, um zum Ziele zu gelangen. Derartiges druckt man; das Talent, und bittet es noch so dringend, wird nur zu häufig abgewiesen. Es ist hohe Zeit, dass ein Oberverwaltungsgerichtshof für musikalische Angelegenheiten eingesetzt wird, bei dem mit Hoffnung auf Erfolg Klagen angebracht werden können. Wir unsererseits würden sofort verschiedene anhängig machen. Vielleicht käme man vorläufig auch mit einer gewöhnlichen Polizeibehörde aus. Wer oder was musikalisch polizeiwidrig erschiene, würde vor ihr Forum gezogen und eventuell confiscirt. Wenn wir noch einmal auf die viersätzige Sonate zurückkommen, so geschieht es nur, um sie zu empfehlen und zwar Allen — welche an Schlaflosigkeit leiden.

Freidank.

Aus Stuttgart.

(Schluss.)

Die drei letzten Abonnementconcerte haben die Reihe aufs Würdigste geschlossen. Am 26. Mai war der Abend, unter Doppler's Leitung, zur Erinnerung an Beethoven's Todestag ganz mit Beethoven'schen Compositionen ausgefüllt. Die schöne Sitte, auf solche Weise den Todes- oder Geburtstag eines grossen Meisters zu feiern, war früher mehr geübt worden als in der neueren Zeit, und das Zurückgreifen auf sie ist dankbar anzuerkennen. Das Concert war eingeleitet von der Coriolan-Ouvertüre; an Gesangstücken folgte »Adelaide« und das selten zu hörende Vocalquartett mit Begleitung der Saiteninstrumente:



»Sanft wie du lebtest, hast du vollendet«, eine weiche und innige Composition. Professor Pruckner spielte mit gewohnter Meisterschaft und wahrem Gefühl das Clavierconcert in Es-dur. Den Schluss machte die Eroica, welche ich nie zuvor mit so feiner Nuancirung gehört habe. — Auch das Palmsonntag-Concert (Dirigent Abert) hat uns zu besonderem Danke verpflichtet, denn es brachte das seit Lindpaintner's Zeit nicht mehr erschienene Requiem (C-moll) von Cherubini und — eine grosse Seltenheit für Stuttgart, wenigstens in den Concerten der Hofkapelle — eine Symphonie von Haydn (B-dur). Ihr war vorausgegangen eine Mendelssohn'sche Ouvertüre (»Meeresstille und glückliche Fahrt«) und das Concertino für Oboe von B. Molique, vorgetragen von unserm trefflichen Ferling, der sein schwieriges Instrument mit eben so viel Sicherheit als edlem Geschmack zu behandeln versteht. — Auf den Ostersonntag, mit welchem immer die Abonnementconcerte ihr Ende erreichen, war Haydn's »Schöpfung« gelegt worden, wie schon mehrmals in früheren Jahren. In Wien war es sonst Brauch, ist es vielleicht noch jetzt, alljährlich die Schöpfung an Ostern oder Weihnachten zu geben; Herr Hofkapellmeister Doppler, als Oesterreicher, scheint diesen Brauch liebgewonnen zu haben, wenn er auch damit grössere Pausen macht.

Das andere, der Schöpfung völlig ebenbürtige Hauptwerk Haydn's, die »Jahreszeiten«, ist zu Stuttgart in dreissig Jahren nur dreimal aufgeführt worden, zuletzt vor zwölf Jahren. Nun hat der Zufall es gefügt, dass beide Werke am gleichen Tage zur Aufführung kamen, die »Jahreszeiten« in dem benachbarten Cannstatt. Dort besteht unter Leitung des Musiklehrers Notz ein Privatverein, der »Schubert-Verein«, und dieser hatte das genannte Tonwerk sorgfältig einstudirt, um es mit der Carl'schen Kapelle am Nachmittag des Osterfestes öffentlich vorzuführen. Der Verein verfügt über einen wohlgeschulten, ziemlich zahlreichen Chor und über mehrere kunstgeübte Dilettanten, so dass für die drei Solostimmen nur der Bass (Herr Hromada) von der Stuttgarter Oper zu requiriren war. Die Ausführung gelang gut, besser als erwartet wurde. Welche Frische, welches Leben in dieser Musik! Ich für meine Person stelle sie über die Schöpfung. Die Jagdscene im »Herbst« und der dithyrambische Jubel bei der Weinlese sind einzig in ihrer Art, kein Componist vorher und nachher hat Aehnliches aufzuweisen. Und da sprechen die Leute vom »alten« Haydn oder euphemistisch vom »Vater Haydn«, wie wenn das vornehm gewordene Geschlecht von heute sich ihn nur mit dem Zöpflein denken könnte. Die Carl'sche Kapelle war übrigens diesmal weniger gut als in den früher erwähnten Fällen; es scheint bei ihr an richtig geleiteten Proben gefehlt zu haben. Dass die Orchesterstimmen von der Stuttgarter Theaterbibliothek geliehen waren, hätte sich errathen lassen, auch wenn nicht eine seltsame Correctur es bewiesen hätte. In Nr. 20 (»Sommer«, nach dem Gewitter) hat Hanne die Worte zu singen: »Im Grase zirpt die Grille froh«, und unmittelbar zuvor lassen die Flöten das Zirpen vernehmen, indem die erste das hohe *d*, die zweite das daneben liegende *cis* in staccirten Sechszehntelnoten gleichzeitig angeben. Dies wurde bei einer früheren Stuttgarter Aufführung für eine Ungenauigkeit der Partitur gehalten und in den Stimmen dahin berichtigt, dass nun die zwei Flöten zusammen beide Töne in Abwechslung (nacheinander, statt gleichzeitig), also einem abwärts gerichteten Triller vergleichbar, zu blasen hatten. Ganz so war es in Cannstatt zu hören. — Da die »Jahreszeiten« schon um 3 Uhr begannen und man um 6 Uhr wieder in Stuttgart war, so wandelte mich die Lust an, doch auch noch um 7 Uhr den Anfang der »Schöpfung« zu hören; und siehe, ich blieb bis zum Ende. Das war eigentlich eine musikalische Unmässigkeit, aber ich hab's gut vertragen.

Am Charfreitag brachte der Faisst'sche Verein in der Kirche die Matthäus-Passion Bach's, mit der Hofkapelle, den Herren Schütky und Hromada und Frl. Luger von der Oper; die Sopransoli hatte die Tochter des Gesanglehrers am Conservatorium, Frl. Koch, übernommen, den Tenor Herr Regierungsrath Huber aus Landshut, der schon im vorigen Jahre, als er noch Assessor in Speyer war, freundlich mitgewirkt hatte. Seine klangvolle, nicht zu ermüdende Stimme, welcher eine bedeutende Höhe zu Gebote steht, und sein gebildeter Vortrag machen ihn ganz geeignet für den Part des Evangelisten. Die Wiedergabe des mächtigen Werkes war eine würdige und ergreifende. Schade nur, dass aus Rücksicht auf die Zeitdauer immer Arien weggelassen werden müssen, von denen man einige schwer entbehrt. Trotzdem währte die Aufführung nahezu vier Stunden.

Die sogenannten »Jubiläumssänger« haben nun auch Stuttgart besucht und am 4. Mai ein Concert gegeben. Diese Neger (vier Männer, sieben Mädchen, von denen eines zugleich die Clavierbegleitung, wo solche erforderlich ist, besorgt) verdienen wirklich Beachtung, nicht blos wegen des edlen Zwecks ihrer Rundreise, sondern auch in musikalischer Beziehung. Die ersten Zeitungsnachrichten über sie hatten die Angabe gebracht, das amerikanische Centennial-Jubiläum, bei welchem man ja drüben auf Erheiterungen jeder Art sann, sei Veranlassung zur Bildung jener Sängergesellschaft geworden, und sie habe dann, durch Beifall und Geldverdienst ermuntert, beschlossen, auch Europa zu bereisen. Dass die Leute Geld zu erwerben suchen zu Gunsten einer Erweiterung der in Nashville (Tennesee) bestehenden Erziehungsanstalt für Farbige, welcher sie ihre eigene Bildung verdanken, ist bald bekannt geworden. Aber auch die Erklärung des von ihnen gewählten Namens hätte der scharfsinnige erste Reporter im Concertprogramm lesen können. Seit langer Zeit hatten die Sclaven Amerikas zuversichtlich daran geglaubt, dass dereinst ihre Erlösung, ihr Hall- oder Jubeljahr kommen werde. Als es in Folge des Kriegs von 1861 wirklich kam, beeilten sich ihre Gönner, für das nachwachsende Geschlecht durch Schulen zu sorgen, welche trotz vieler Schwierigkeiten auch zustande kommen, im Süden sowohl als im Norden, darunter die nach und nach höher organisirte Fisk-Schule (*Fisk-University*) in Nashville. Aus der Singklasse derselben erwuchsen die wandernden Sänger, die sich in dankbarem Rückblick auf das Befreiungsjahr »*Jubilee Singers*« nennen. Ihr ehemaliger Gesanglehrer, jetzt Schatzmeister der *Fisk-University*, White, begleitet sie als Director. Sie zählen 2 Bässe, 2 Tenore, 2 Contra-Alte, 5 erste und zweite Soprane. Die im Programm als »Sclavenlieder« (*Slave songs*) bezeichneten Gesänge, deren Texte meist frommen Inhalts sind, werden im Chor und ohne Clavier gesungen; das Programm bemerkt von ihnen: »Wann diese Lieder und Melodien entstanden sind, weiss Niemand; alles was man sagen kann, ist, dass sie so, wie sie sind, vorgefunden wurden.« Natürlich soll dies nur bezüglich der Melodien an sich gelten, die nachher für Kunstgesang harmonisirt und nüancirt worden sind. Ausser diesen *Slave songs* gaben die Neger auch einige gewöhnliche Compositionen unter Clavierbegleitung (mit Altsolo, Duett, Terzett) zu hören, ferner ein Männerquartett ohne Clavier. Der erste Tenor hat ein dünnes Stimmchen, der tiefe Bass schönen kräftigen Ton. Am ansprechendsten sind die *Slave songs;* hier intonirt der Chor vollkommen rein, was den einzeln singenden Mädchen nicht immer nachzurühmen ist. Sehr schön ist das *crescendo* und *diminuendo* des Chors; gleich sein erstes Lied (»*Steal away to Jesus*«) mit dem psalmodirend angeschlossenen Vaterunser machte einen wahrhaft rührenden Eindruck. — Eine Geschichte der *Jubilee Singers*, welcher 112 *Slave songs* beigegeben sind, ist 1877 in siebenter Auflage zu London erschienen, wird an der Kasse verkauft (zu 3 M.) und enthält viel Interessantes; namentlich bieten die Melodien mehreres Merkwürdige. Vielleicht komme ich ein andermal darauf zurück.

Anknüpfend an das Eingangs erwähnte Prüfungsconcert des Conservatoriums, hole ich ergänzend nach, dass solcher Concerte im Ganzen sieben stattgefunden haben und dass in ihnen nicht blos aus der Künstlerschule Vortreffliches zu vernehmen war, sondern auch die Dilettantenschule recht Lobenswerthes geleistet hat. Die Pianisten und Pianistinnen stehen im Vordergrund, dann folgen Violinisten. Ein Prüfungsconcert für die Organisten war schon im October vorigen Jahres vorausgegangen und hat auch bei diesen Tüchtiges erkennen lassen, sowohl im Spiel als in den Orgelcompositionen von dreien der Zöglinge.

Nachrichten und Bemerkungen.

* (Eine Passion von Heinrich Schütz, aufgeführt zu Ludwigshafen am 12. Mai 1878.) Unser Jahrhundert ist nicht nur dadurch merkwürdig, weil es auf den materiellen Gebieten in Erfindungen und Entdeckungen wie kaum ein anderes Zeitalter glücklich ist, sondern auch, weil ihm dieses nicht minder im Bereiche des Geistigen, in der Sphäre der Kunst und Wissenschaft gelingt. Namentlich auch versteht dasselbe, was ihm ohne alle Widerrede zum höchsten Lobe gereicht, die Schätze der alten Musik zu heben, welche wir unwissende Epigonen mit noch viel grösseren Augen ansehen, als die Spanier ihr Eldorado, nachdem Amerika entdeckt war. Dieser Gedanke hat sich wohl vielen der Zuhörer aufgedrängt, welchen in diesen Tagen in der Kirche zu Ludwigshafen der seltene Genuss einer Aufführung der Passion von Heinrich Schütz geboten wurde. Ueber zweihundert Jahre sind diese Recitative und Chöre alt, und in ungeschwächter Schönheit strömen die krystallreinen Tonfluthen wie aus einem lang verschlossenen Felsenschacht, welcher die wunderbaren Harmonien gleichsam frisch und ungetrübt erhalten hat; so dass es uns anmuthet, als ob diese ihre Paliingenesie dazu bestimmt sei, mit der unwiderstehlichen Gewalt ihrer unsterblichen Jugendfrische die seichten trüben Wasser moderner Musik wegzuspülen. Freilich ist dem Tonwerke unverkennbar das unverwüstliche Gepräge der Genialität aufgedrückt und nicht alle Compositionen derselben Gattung aus derselben Zeit können sich zu dieser Höhe erhoben haben. Aber wenn auch Heinrich Schütz ganz allein stünde, sein musikalisches Wirken müsste als ein Markstein in der Geschichte der Tonkunst bezeichnet werden, wobei unser gelehrtes, quellenkundiges Jahrhundert der Forschung nur ein wenig darüber erröthen dürfte, einen solchen Namen sammt den Werken des Meisters — fast vergessen zu haben. Heinrich Schütz steht in der That, ein anderer Janus, an der Grenzscheide zweier bedeutsamen Abschnitte in der Geschichte der deutschen Musik. Rückwärts reichte er Palestrina und Lasso die Hand, als deren Kenner er sich in dieser Passion bewährt, vorwärts zeigt er auf die grossen Gestalten eines Händel und Seb. Bach hin, welche — nach unserem Dafürhalten — von Schütz, den man mit Recht den Vater der modernen deutschen Musik genannt hat, in ihre Bahnen gelenkt worden sind, um allerdings auf denselben mit der Selbständigkeit der Meister vorwärts zu schreiten, aber ohne die Originalität, die Lebensfrische, die Gemüthsruhe und selbst nicht die Technik ihres Vorgängers wesentlich zu überbieten. Schütz selber lernte in Italien; er ist ein Schüler des grossen Venetianers Giovanni Gabrieli. Schon gereifter Künstler, ging er im Jahre 1628 zum zweiten Male über die Alpen, um an der Quelle die neue Phase zu studiren, in welche die Entwickelung der Tonkunst mit dem siebzehnten Jahrhundert bekanntlich dadurch getreten ist, dass neben der contrapunktistischen Stimmführung die Arie und das Recitativ seine Berechtigung geltend machte. Wortgedanke und Tongedanke sollten sich vollständig durchdringen: eine neue Richtung in der Tonkunst, welche freilich zuletzt bei den Cantilenen eines Bellini und Verdi und wie die modernen Tonkünstler alle heissen mögen, anlangt. In der Passion von Heinrich Schütz haben wir aber, wenn wir ein Bild gebrauchen dürfen, eine Knospe dieser neuen Tonblume auf deutschem Boden, wobei wir wie an der wirklichen Blumenknospe den Zauber des Frischen, Unmittelbaren, den ersten keuschen Duft, den Reiz der unentfalteten ahnungsvollen Schönheit geniessen. Die Recitativsätze dieser Passion sind von einer elegischen Zartheit, von einer Tiefe der Empfindung, und wiederum dabei von einer naiven Naturwahrheit, dass sie den Hörer mächtig ergreifen und hinreissen. Bei den kurzen knappen Chören, wo die Kunst des Contrapunktes mit genialer Gewandtheit gehandhabt ist, ohne das dramatische Leben, welches geradezu Staunen erregt, zu beeinträchtigen, kam uns der Gedanke, dass in dem Chore dieses »Vaters der deutschen Musik«, mitten im dreissigjährigen Kriege, jener dramatische Standpunkt in der wirksamsten Weise eingehalten sei, auf welchen Richard Wagner die aus Rand und Band gekommenen Opernchöre zurückdrängen möchte. Die Chöre der »Gemeinde«, wie sie genannt worden, d. h. die Chöre, welchen die reflectirende Betrachtung, wie in der antiken Tragödie, zugewiesen bleibt, sind von meisterhafter durchsichtiger Arbeit, klarer Stimmführung und einem feingefühlten Rhythmus, wie ihn der Choral sonst vermissen lässt. Ueber das Ganze ist aber eine heilige Weihe ausgegossen, welche sich in Sätzen wie das »Eli, Lama Sabacthani« bei einfachsten Mitteln bis zur überwältigenden Höhe des musikalischen Pathos steigert. Schütz steht, wie er sich mit seiner Passion an das erhabene Urbild der kirchlichen Liturgik anlehnt*), auf dem Standpunkte des Glaubens. So componirt nur, wer auch betet. — Was nun die Aufführung dieser Perle kirchlicher Tonkunst in Ludwigshafen betrifft, so ist es schwer darüber zu berichten, ohne den Verdacht zu erregen, es handle sich um eine einfache Lobeserhebung. Ob die Musen sich wirklich auf dem Helikon häuslich niedergelassen hatten, bleibt eine Streitfrage für die Archäologen; aber darüber dürfte Einstimmigkeit unter allen Fachmännern sein — man muss der Wahrheit die Ehre geben — dass die Töchter des Uranos jedenfalls kein Heimathsrecht in unserer lieben Pfalz beanspruchen können. An den lachenden Rebenhängen der Haardt sprudelt zwar goldener Wein, aber leider keine Hippokrene. Um so staunenswerther sind diese musikalischen Leistungen in Ludwigshafen, welche bereits in weiteren Kreisen die wohlverdiente Anerkennung gefunden haben. Man sieht eben, dass es keine Regel ohne Ausnahme giebt, und dass die edle Musika, wo sie mit heiliger Weihe gepflegt wird, auch in Steppen eine Oase hervorzaubern kann. Der Chor zu Ludwigshafen, welcher ungefähr 50 Stimmen zählt, die sich im guten Gleichgewichte halten, beherrscht mit voller Tongewalt die weiten Räume der schönen Basilika, welche übrigens auch in akustischer Beziehung nichts zu wünschen übrig lässt. Sänger und Sängerinnen sind vollkommen in das Verständniss des Tonstückes eingeführt und, was correcten Einsatz und dynamische Modulation betrifft, an den begeisternden Zauberstab des Directors gekettet. So kamen die höchst originellen dramatischen Chöre der Passion, so wie nicht minder der »Gesang der Gemeinde«, wie ihn Schütz selber charakteristisch bezeichnet, zur vollsten Geltung. Die Partien des »Evangelisten« und des »Christus« waren von klangvollem sympathischen Tenor und Bass vortrefflich vertreten. Wir nehmen keinen Anstand, zu behaupten, dass bei der gegenwärtigen Verwilderung des Gesanges das Opernhaus schwerlich in der Lage wäre, einen solchen Vortrag, wie er hier das musikalisch gebildete Ohr entzückte, zu bieten. Ein wohlthuendes Maass ohne alles Outriren und Forciren beherrschte diese Gesangsweise. Mit vortrefflicher Declamation, mit Empfindung und Geschmack führte der Sänger des »Evangelisten« in ungeschwächter Kraft die anstrengende Aufgabe durch; die Recitative des »Christus« waren in ihrer edlen Einfachheit, in ihrer heiligen Elegie von überwältigender Wirkung. Alle übrigen Partien wurden mit sichtlicher Begeisterung und mit jenem Eingehen auf die Intention des Meisters vorgetragen, ohne welches eine wahre Wirkung des Tonwerkes nicht erreicht zu werden vermag. Die Lösung des Räthsels einer solchen gelungenen Leistung von Dilettanten liegt übrigens einfach darin, dass der Ausführung eine völlige Beherrschung der Aufgabe zuerst von Seite des Dirigirenden, dessen Verdienst für die Pflege classischer Musik nicht hoch genug angeschlagen werden kann, und dann durch ihn von Seite der Mitwirkenden vorausging. Das Ganze kam — damit ist alles gesagt — nicht blos aus den geübten Kehlen, sondern aus dem vollen Herzen. Möge der Ludwigshafener Gesangverein uns bald wieder mit einem solchen Genusse erfreuen.

(Dieser Bericht ist Nr. 35 der »Erzählungen« vom 14. Mai, einem Beiblatt zur »Rheinpfalz«, entnommen. Die musikalischen Gelehrten haben ihre Pflicht unserm grossen Heinrich Schütz gegenüber vielleicht nicht so sehr versäumt, wie es den Anschein haben möchte — beispielsweise hat der Unterzeichnete über zweitausend Seiten aus gedruckten Stimmbüchern von Schütz in Partitur gesetzt —, aber es fehlte bisher die genügende Theilnahme, um etwas davon veröffentlichen zu können. Aufführungen wie in Ludwigshafen sind deshalb doppelt erfreulich. Welche der vier Passionen war es, die dort gesungen wurde? *Chr.*)

*) Der »Ton des Evangelisten« hat in seinen Cadenzen offenbar Anklang an alte, wahrscheinlich deutsche Kirchentone der Passion. Nur an einer einzigen Stelle begegneten wir einer Cadenz des römischen Evangelistentones.



ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 19. Juni 1878. **Nr. 25.** XIII. Jahrgang.

Das Oratorium Jephta von Carissimi.

Jephta. Oratorium von Giacomo Carissimi. In's Deutsche übertragen von **Bernhard Gugler** und mit ausgesetzter Orgel- oder Pianofortebegleitung bearbeitet von **Immanuel Faisst.**
Partitur 40 S. gr. 8. Preis 4 M.
Singstimmen (Chor und Solo) Preis M. 3,15.
Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

(Schluss.)

Soviel über die Schlüssel an sich. Was nun ihre Bedeutung anlangt hinsichtlich der Besetzung, so hat Herr Faisst schon in den vorhin angeführten Worten bemerkt, dass nur die im Discant- oder Violinschlüssel stehenden Partien für weibliche Stimmen bestimmt sein können, nicht die im Alt aufgezeichneten. Fügen wir hinzu, dass im Sinne Carissimi's überhaupt nichts für weibliche Stimmen, sondern selbst im Discant alles theils für Knaben theils für Castraten geschrieben wurde. Weibliche Stimmen tauchten damals allerdings einzeln schon auf, namentlich die Opern und zum Theil auch die Oratorien waren die Ursache, dass sie sich geltend machten; aber es blieben Ausnahmen, welche für die Kunst der Composition nicht die geringste Bedeutung hatten. In Chorsätzen kam selbstverständlich niemals eine Frauenstimme zur Verwendung, auch nicht im Sopran. An den Alt ist natürlich noch viel weniger zu denken, dieser wurde hundert Jahre nach Carissimi noch ebenso ausschliesslich von Männern gesungen, wie zu seiner Zeit und früher. Damals galt noch die wörtliche Bedeutung, welche so viel heisst wie: hoher Tenor. Die Worte von Faisst, dass »Notirungen im Altschlüssel bei älteren Gesangwerken häufig, und selbst bei Händel noch da und dort, die Ausführung durch Männerstimmen voraussetzen oder jedenfalls unter unsern heutigen Verhältnissen erfordern,« können also noch bestimmter gefasst werden. In keinem Händel'schen Chore sind die Altpartien jemals von Frauen gesungen. Wenn man hiergegen anführen wollte, dass in den Chören seiner Opern und sonstigen Stücke die Namen von Sängerinnen vor den Altstimmen erscheinen, so ist zu erwägen, dass es sich hier nicht eigentlich um Chöre handelt, sondern lediglich um einen Chorus der Solisten, oder aber dass die Solistin hin und wieder wohl auch im Chore mitwirkte um ihn zu verstärken. Eigentliche weibliche Chorsänger waren noch um 1750 nicht vorhanden, diese Thatsache steht durchaus fest. Selbst die Oratorienaufführungen nach Händel's Tode behalfen sich in den Chören mit Männern und Knaben; erst Dr. Arne griff um 1770 mit seinem Concurrenz-Oratorium zu Frauenstimmen. Das alles ist schon mehrfach in dieser Zeitung zur Sprache gekommen, wir wollen uns also nicht dabei aufhalten. — Selbstverständlich führen wir die alten Werke jetzt mit unsern Mitteln auf, wobei aber mancherlei Schwierigkeiten entstehen, die theils durch eine Aenderung der Singstimmen, theils durch Umbildung unserer gegenwärtigen Mittel nach den Weisen der früheren Praxis beseitigt werden müssen, so gut es eben geht. Mit »Rücksicht auf leichtere Ausführbarkeit« hat der Herausgeber schon mehrere kleine Aenderungen vorgenommen. Carissimi ist aber ein Mann des Maasses und der Einfachheit; seine Musik bewegt sich viel zu sehr in Grundzügen, als dass uns dabei jene Abstrusitäten zu schaffen machen sollten, die andere Componisten der nächsten Jahrzehnte nach ihm producirt haben.

Eine Bearbeitung anderer Art dürfte für die heutige Praxis noch ein besonderes Bedürfniss sein. Ich meine die Hinzufügung einer ausgesetzten Orchesterbegleitung in der einfachen Weise, welche Carissimi bei den meisten übrigen Stücken uns gezeigt hat. Also zunächst käme hiermit die Begleitung von zwei oder drei Violinen in Frage, und was sich weiterhin noch als passend erweist. Dass alles stilvoll gehalten sei, ist natürlich die erste Bedingung, aber diese wird sich leicht erfüllen lassen, sobald man nur nicht verschmäht, bei dem betreffenden Meister ernstlich in die Schule zu gehen. Um Saiten- und andere Instrumente am richtigen Orte einfügen zu können, ohne das Original zu trüben, dazu ist unbedingt erforderlich, dass im Uebrigen an den instrumentalen Grundzügen festgehalten werde, auf welchen das betreffende Werk ruht.

Hiermit kommen wir nun zurück auf die oben Sp. 354—55 angeführten Worte des Herausgebers, welche die Orgel als dasjenige Instrument bezeichnen, das »der Componist wo nicht als einziges, so doch als hauptsächlichstes Begleitungsinstrument im Sinne gehabt habe.« Nun will ich hiermit nicht im

geringsten etwas dagegen gesagt, sondern es vielmehr ausdrücklich als löblich und verdienstlich bezeichnet haben, dass Professor Faisst dieses Werk mit einer wohlgesetzten, überall brauchbaren Orgelbegleitung versehen hat. Aber das einzige, oder auch nur das hauptsächlichste Instrument, welches der Componist im Sinne hatte — wir wollen sagen: bei seinen Aufführungen gebrauchte — war die Orgel nicht. Das am meisten oder durchgehends dabei als Harmonie-Instrument in Anwendung gekommene Tonorgan ist der Cembalo, wahrscheinlich schon in zwei Exemplaren; neben ihm noch die Theorbe. Ein Streichbass wird sich auch schon hinzu gesellt haben. Das Orchester, welches Carissimi bereits vorfand, war nicht so dürftig, wie wir es uns vorzustellen pflegen, sondern vielmehr überreich; die Ausführung derselben Noten durch mehrere verschiedene Instrumente war das Gewöhnliche, und Carissimi, im damaligen musikalischen Mittelpunkte der Welt lebend, konnte hiervon um so weniger abgehen, weil seine oratorischen Werke nicht für kirchliche, sondern für freie concertmässige Aufführungen bestimmt waren, die grösste Fülle der instrumentalen Mittel also selbstverständlich war. Die Orgel gehörte natürlich auch dazu, und sie wird bei Jephta die Wirkung des ergreifenden Schlusschores erhöht haben, schwerlich aber weiter an dem Vortrage dieser biblisch-dramatischen Geschichte betheiligt gewesen sein, es sei denn bei einem einleitenden Vorspiel. Bei Werken, welche mit den Händel'schen so viele Aehnlichkeit haben, können wir auch eine ähnliche Vertheilung der Instrumente als wahrscheinlich annehmen. Das sind natürlich nur Vermuthungen, insofern die urkundlichen Beweise fehlen, aber Vermuthungen, welche durch entgegengesetzte Vermuthungen nicht einfach aufgehoben werden können, da sie sich gründen auf den Stil dieser Musik und auf das, was sich im Laufe der nächsten Jahrzehnte consequent aus ihnen entwickelt hat. Carissimi's Recitativ ragt, wie sein Sologesang, hoch hervor aus seiner Umgebung eben durch die einfache feste Grundgestalt, an welcher die Entwicklung einen sichern Halt fand. Dies war nicht mehr das alte Orgelrecitativ, sondern Monteverde's Bühnenrecitativ in veredelter Gestalt. Das Oratorium war überhaupt von Anfang an eng mit der Bühnenmusik verflochten, es entstand als ein Product derselben Richtung, durch dieselben Personen welche die ersten Opern componirten, und hat sich von dieser Verbindung niemals losgesagt. Carissimi's ältere Zeitgenossen hatten sich mit ihren Oratorien sogar gänzlich der Bühnenmusik in die Arme geworfen: aus diesen Banden machte er sie los, aber sämmtliche Ausdrucksmittel der musikalisch-dramatischen Musik behielt er bei, wie er auch in ihren Formen componirte. Dadurch eben wurde er der Mittelpunkt der Entwicklung, an welchen Alles anknüpfte, das ausdrucksvolle Recitativ, der kunstvolle Sologesang, der wirkungsvolle, mit den einfachsten Mitteln hochgesteigerte Chor und die contrastirende Art der Begleitung mit allen Organen der damaligen Kammer- oder Concertmusik. Diese Begleitung ist es nun, die wir ein Jahrhundert hindurch, bis zu Händel und den Italienern seiner Zeit hin, in wesentlich gleicher Gestalt verfolgen können auf Grund der gleichen musikalischen Formen und dessen, was sich aus ihnen nach und nach entwickelte. Dieses kann ebenfalls als ein urkundlicher Beweis gelten, wenn es nur richtig gelesen wird. Bei der wesentlichen Bedeutung, welche schon in Carissimi's Musik der Cembalo hatte, wird es also gestattet sein, die bestimmte Behauptung des Herausgebers, dass »jedenfalls keine Begleitungsweise denkbar« sei, »welche seinen Intentionen und zugleich der heutigen musikalischen Praxis in eben dem Maasse entsprechen würde, wie die Orgelbegleitung« — mit einem Fragezeichen zu versehen. Und es wäre zu wünschen, dass Faisst nicht lediglich aus Gründen der Bequemlichkeit oder als Nothbehelf das Clavier herbei gezogen hätte, sondern als nothwendigen Theil der originalen Praxis, denn hierdurch würde manchem noch Zaghaften Muth gemacht werden, das Clavier bei diesen Aufführungen so zu gebrauchen, wie es gebraucht werden muss und ohne Schwierigkeit bei unserer heutigen Praxis auch gebraucht werden kann. In der Faisst'schen Ausgabe liegt nun beides vor, man kann sich die Begleitung also beliebig nach den vorhandenen Mitteln einrichten, sei dieselbe nun bestimmt für Orgel oder Clavier allein, oder für beide Instrumente zugleich, abwechselnd oder vereint. Eine Begleitung für Streichinstrumente sollte der um unser Concertwesen hochverdiente Herausgeber ebenfalls noch aussetzen und den Vereinen abschriftlich leihweise durch die Verlagshandlung zukommen lassen; denn bei der Menge von Werken, welche die Dirigenten alljährlich in ihren Concerten durchzudrücken haben, möchte sonst eine so willkommene Bereicherung unseres Repertoires, wie Carissimi's Jephta ist, nicht überall den schnellen Eingang finden, welchen er verdient. Im Uebrigen ist Alles gethan, um dem herrlichen Werke seinen Weg in die Welt möglichst zu erleichtern. Die Verdeutschung rührt her von dem Uebersetzer des Don Giovanni, Professor Bernhard Gugler, einem anerkannten Meister dieses Faches, und ist vorzüglich gelungen.

Allen Vereinsdirigenten und Musikfreunden sei hiermit das seltene Werk empfohlen als eine wahre Neuheit, welche aber ein bleibender Schatz sein wird. *Chr.*

Anmerkung. Ueber den Schlusschor in meiner Ausgabe wird gelegentlich das Nöthige gesagt werden.

Die zweite Periode der Hamburger Oper von 1682 bis 1694, oder vom Theaterstreit bis zur Direction Kusser's.

(Fortsetzung.)

44. Diogenes cynicus, in einem Singspiel vorgestellet 1691. 36 Bl., Vorwort und 3 Acte. 7 Verwandlungen. 45 Arien, 26 in der Bandstrophe.

Text und Musik waren wieder von *Postel* und *Conradi*. Das gelehrte Vorwort enthält eine Rechtfertigung der damals üblichen Gegenstände der Operndichtung. »Es ist in denen bishero vorgestelleten Opern etlichen, entweder närrischen oder heuchlerischen Gemüthern unzulässig vorgekommen, dass man allezeit in denenselben von Liebessachen gehandelt.« Er rechtfertigt dieses weitläuftig und sagt, wenn die Alten aus der Liebe eine Gottheit gemacht und in ihr den Grund aller anderen Tugenden erblickt hätten, eine Gottheit »die ihre Herrschaft über die ganze Welt ausbreitete, und welche beiderlei Geschlecht, ohne sie zu fragen und unerwartet ihrer Einwilligung, eine Zuneigung gegen einander einbliese«, so sei dies so unvernünftig nicht, wie es Vielen erscheine, sondern »durch Nachsuchen in der ganzen Natur erfunden worden«. . . . »Zu diesen allem kompt hinzu, dass die Liebe nicht allein das Wesen der ganzen Welt erfüllet, sondern auch bei dem Menschen der Begriff aller seiner andern Passionen oder Regungen ist, und der bloss in seinem ersten Ursprung diesen schönen Namen der Liebe führet, ob er gleich hernach, wann er zu ganz anderer Gestalt kompt, dennoch von ihm dependirt. Denn wann die Zuneigung in einer Seelen erstlich entstehet, und dass etwas Angenehmes unsern Willen gleichsam zu sich reisset, so nennet man es die Liebe: wann nun dieselbe einen Gang aus sich selber thut, um sich mit demjenigen, was sie liebet, zu vereinigen, so heisst sie das Verlangen oder die Begierde: wann sie noch stärker wird und dass ihre Kräfte ihr einen guten Fortgang

verheissen, empfänget sie den Namen der Hoffnung; wann sie sich allen entstehenden Schwürigkeiten der verlangten Vergnügung widersetzet, heisset sie der Zorn; wann sie sich zum Streit rüstet und Gegenwehr, ihre Feinde zu erlegen oder ihren Freunden zu helfen suchet, wird sie eine Herzhaftigkeit genannt: und dennoch ist sie in allen diesen unterschiedlichen Gestalten allezeit die Liebe. Ob nun gleich die Philosophi ihr diesen herrlichen Namen bloss in ihrer Kindheit beilegen, so verdienet sie doch denselben viel mehr, wann sie zu mehrer Grösse durch das Verlangen, und durch die Hoffnung zu bessern Kräften gekommen ist.« Nach diesen Ausführungen, die einen feinen Sinn und eine lebendige Anschauung der verschiedenen Herzensregungen verrathen, bemerkt er, dass die Schätzung der Liebe wie auch ihr Vorherrschen »in unsern Opern« nicht ohne guten Grund sei. »Damit aber doch gleichwohl denen vorgedachten morosen Köpfen in etwas werde nachgegeben, so hat man zu gegenwärtiger Opera, an statt einer verliebten, einen saursehenden Philosophum zur Hauptperson erwählet; auf dass nun aber auch muntere Gemüther eine Ergetzung daran haben möchten, so hat man ihm einen lustigen Schüler zugefüget und etwas von der Liebe des Alexanders und der Statira, des Ephestion, des Lysimachus und der Parisatis mit vorgestellet, theils wie solches in der Liebesgeschicht der Cassandra, theils in einer gleichen Tituls zu Wien am kaiserl. Hofe vorgestellten Oper beschrieben wird. Dieses Stück nun, welches vor etlichen Jahren mit grossem Applausu vor Ihrer Kaiserl. Majestät selber präsentiret ist und den Namen *La Laterna di Diogene* führet, hat man zum Grund unsers Gegenwärtigen gesetzet, nicht dass es schlecht vertiret worden, sondern dass man nur die Materie, welche convenable geschienen, heraus genommen und dieselbe pro lubitu verändert, vermehret und verkürzet hat, . . . dass es also mit gutem Recht vor ein ganz anderes Stück kann ausgegeben werden.«

Durch diesen Nebenzweck ist ihm aber doch das Ganze etwas schief gerathen. Postel erwog nicht hinreichend, dass Diogenes in dem Rahmen einer damaligen Oper schwerlich die Hauptperson werden konnte; die übrigen Personen blieben doch die eigentlich handelnden, denen aber jetzt die volle Beleuchtung fehlte, um ihre Leidenschaften in aller Stärke zu zeigen. Weil das rechte Maass fehlte, ist zu viel eingefädelt, doch ist Sinn darin, Geist und Witz. Haben durch die erwähnten Mängel namentlich die Arientexte etwas von ihrer Frische verloren, also diejenigen Theile welche in einem Singspiel weitaus das Wesentlichste sind und damals fast das einzig Werthvolle waren, so finden sich doch einige, die auch den stumpfesten Componisten anregen mussten. Zu ihnen gehört das drei- und vierstimmige Stück zu Anfang des zweiten Actes. Ein anderer Gesang lautet:

Die Liebe wird der Seelen Licht,
Wann sie ein Herz entzündet.
Wenn ihre Morgenröth' anbricht,
Wird gleich zu nicht',
Was sich auf Schatten gründet.
Die Liebe wird der Seelen Licht,
Wann sie ein Herz entzündet. (I, 12.)

Die Geschichte spielt unter dem siegreichen Alexander in Babylon. Die persischen Prinzessinnen befinden sich als Gefangene bei ihm. Die eine derselben, Statira, welche von Alexander geliebt wird, findet selbst vor den Augen des Diogenes Gnade:

Ich halt, sie ist von Weibern auf der Welt
Die einzige, die was auf Treue hält. (II, 9.)

Von ihrer Unterredung mit Alexander, dem sie endlich zu Theil wird, geben wir diese Probe:

Alex. Wie lange ruht die Furcht auf Ihren Wangen,
Mein schönstes Kind?
Stat. Wie lange soll ich hören,
Dass, der mich überwunden und gefangen,
Mich mit verliebten Titeln will beschweren?
Alex. Wird denn auf Lieben nur Verachten,
Statira, bei dir ausgeübt?
Stat. Du musst als Feindin mich betrachten.
Alex. Du mich als einen, der dich liebt.
Stat. So weiches Herz ist keines Helden werth,
Und reimt sich nicht mit deiner Griechen Lehren.
Alex. Die Perser haben mich gelehrt
Die Sonne zu verehren. (II, 4.)

Mit dem Alexander lebt nun unser Philosoph auf gutem Fusse, aber allem andern Volk ist er aufsässig. Die unsterbliche Tonne und Lampe fehlen natürlich nicht; letztere begleitet ihn überall und der Pöbel läuft spottend hinterdrein:

Ihr ungeschliffnes Volk! was soll das Wesen?
Was geht die Leucht' euch an?
Ob diess Geschmeiss gleich selbst nicht sehen kann,
Will's doch kein Licht zum Führer auserlesen. (II, 18.)

Auch Limo, sein verschmitzter Famulus, muss Anfechtung leiden:

Limo. Ihr Lumpenpack, was habt ihr mich zu scheren?
Bin ich gleich klein, so bin ich doch behende,
Und kann mich meiner Haut wol wehren.
Diog. Wie so entrüst'?
Limo. Wo ich mich nur hinwende,
Lacht man mich aus, dass ich so klein.
Diog. Viel Lachen pflegt der Thoren Lust zu sein.
Die Tugend hat den Geist zum Sitz erkoren,
Die kleinen Leib oft gross an Würden macht.
War Socrates gleich ungestalt geboren,
Hat Tugend ihn doch an die Sternen bracht.
Schliesst nicht ein Glas mit edlen Wein
Mehr Geist, als selbst viel Wasser ein?
(geht ab.)
Limo. Das war ein Trost, der mich besänftigt hat.
Und glaubet mir, dass in der That
Die kleinen Hündchen insgemein
Viel besser als die grossen Reckel sein.

In einer Arie führt er dieses Lob der Kleinen weiter aus; nur »Grosse Flaschen, grosse Braten«, sagt er, und

Grosse Beutel voll Ducaten
Gehen allen kleinen für. (II, 15.)

Hier hat man ein Beispiel, wie der Dichter jeden nach seiner Natur sprechen lässt und selbst einen scheinbar so spröden trockenen Stoff musikalisch zu wenden und schliesslich in einem wirklichen Gesange voll ausströmen zu lassen versteht.

Wir wollen beide, den Meister und seinen Schüler, noch von einer etwas anderen Seite zeigen: »Limo kömmt mit dem Fass des Diogenis singend zugerollet.

Limo. (Arie.) Wer nicht ist in jungen Jahren
Fröhlich und von Herzen froh,
Sondern will's auf's Alter sparen,
Ist ein Narr in Folio.
(Still, still, da ist mein Meister!) Herr, Sein Haus
Bring ich Ihm hier. Die Kammern sind rein aus,
Und alle Stuben wohl gekehrt.
Diog. Wohl dem, den Fried' im kleinen Haus ernährt.
Die Furcht wohnt meistens in Pallästen,
Da grosse Sünde grossen Pracht begleitet.
Hat nicht der Tod den stolzen Erdengästen
Ein noch viel engers Haus bereitet? (III, 8.)

In solchen Bemerkungen, die Diogenes über alles macht was ihm begegnet, steckt der Kern des Ganzen. Die Hauptsache an diesem Texte war also eigentlich nicht musikalischer Natur. Um aber dennoch für die Musik so viel wie möglich heraus zu schlagen, wurden verschiedenartige Scenen vorgeführt, bei welchem die Musik mehr zur Geltung kommen konnte, und eben in dieser Anlage zeigt sich die Kunst des Librettisten. Gleich anfangs haben wir eine solche Scene von Fischern, die ihren »unschuldigen« Stand preisen:

Diog. So meint ihr, dass ihr aller Arglist frei?
Der 1. Fischer. Wir wissen nicht, was diese Regung sei.
Diog. Eur' ganze Kunst und Handwerk ist
Arglistiges Betriegen;
Ihr könnt aus Garn die Netze künstlich fügen,
Der Angel wird mit Speise zugedeckt,
Um nur durch solche falsche List
Die Fische zu berücken.
Der 2. Fischer. So ist die ganze Welt befleckt,
Wenn man so scharf die Fehler will aufrücken.
Diog. So muss man auch sie nicht mit Farben schmücken.
(I, 3.)

Von einem dieser Fischer lernt er dann, wie er durch Schöpfen mit der Hand selbst den hölzernen Trinkbecher entbehren könne. Viele Pfeile werden natürlich auf Modethorheiten gerichtet, besonders auf französische Kleidertrachten und Tabak. Limo fragt u. a. auch

Was hältst du von der edlen Singer-Kunst,
In specie den Herren Musikanten?
Diog. Bei denen wohnt viel eitler Hoffahrtsdunst;
Die oft davon am wenigsten verstehen,
Die wolln doch sein vor Meister angesehen.
Der etwa bläst ein wenig auf der Pfeifen,
Vermeint, dass ihm Apollo weicht,
Und der mit Noth die Geige kann bestreichen,
Denkt dass er selbst dem Orpheus gleicht.
Sie geben auf der Saiten Stimmung Acht,
Und sind niemals bedacht,
Zu stimmen mit der Weisheit ihren Sinn.
Limo. (Wohl mir, dass ich kein solch Bierfiedler bin!)
Ei, sag auch dein Bedenken von Poeten.
Diog. Die Kunst ist selbst vom Himmel hergebracht,
Doch wird sie durch die Reimenschmiede,
Die Ohr und Geister machen müde,
Zum Ekel und Verdruss gemacht.
Und dem der Wurm das Herze nagt,
Dass er verliebt, wo nicht zum Narren worden,
Der füget sich zu der Poeten Orden. (III, 12.)

Eine Aeusserung von ihm in einer Arie derselben Scene fasst sein Wesen, so wie es in diesem Spiel zu Tage tritt, kurz zusammen und kann daher als Schlusswort stehen:

Was ist denn die berühmte Liebespein?
Ein Zeitvertreib der', die sonst müssig sein.

12. Der fromme und friedfertige König der Römer Numa Pompilius, in einem Singspiel aufgeführt Anno 1691. 16 Bl.

Es ist dieses eine neue, von *Conradi* verfasste Composition der Oper No. 37 »Ancile Romanum«. Aus der Vorrede wie aus dem Text wurden die auf die damalige Feier bezüglichen Dinge jetzt weggestrichen, so dass es nun als ein Spiel für sich dasteht.

13. Der tapfere Kaiser Carolus Magnus und dessen erste Gemahlin Hermingardis, in einem Singspiel vorgestellet. Gedruckt im Jahre 1692. 30 Bl., Vorwort und 3 Acte. 7 Verwandlungen. 40 Arien, 32 in der Rundstrophe.

Der fleissige *Conradi* war wieder der Componist. Das Gedicht soll nach Mattheson's Angabe von *Postel* herrühren und ist von Richey (Textsammlung, jetzt in der Bibliothek zu Weimar) sowie in der erwähnten Schweriner Textsammlung durch ein »*C H P*« ihm ebenfalls zugeschrieben, also anscheinend gut verbürgt. Dennoch glaube ich nicht, dass es von ihm verfasst ist, sondern möchte auf *Hinsch* rathen, dessen dürftiger Geist bei einigen erlernten Handwerksgriffen darin sichtbar wird. Es ist indess nutzlos, dieses im Einzelnen nachzuweisen, und sei nur noch bemerkt, dass wir es hier mit einer Originalarbeit, nicht mit einer Entlehnung zu thun haben, und dass sie darstellt »eine Passage aus des Caroli Magni Lebensgeschichten, welche theils wahr theils mit gedichteten Umbständen verzieret«.

(Fortsetzung folgt.)

Kritische Briefe
an eine Dame.

13.

Liedersammlungen für Männer- und gemischten Chor.

Sie machen mir Vorwürfe, meine Verehrteste, dass ich so lange nichts habe von mir hören lassen. Mit Bedauern sage ich Ihnen: es ging nicht, zumal in letzterer Zeit nicht. Wer mochte da kritische Briefe schreiben, wer sie lesen! Man las und studirte, und mit Recht, nur Telegramme, Briefe, Schilderungen und Leitartikel, welche die fluchwürdigen Attentate auf unsern guten Kaiser und das entsetzliche Unglück des »Grossen Kurfürsten« betrafen; davor trat alles Andere in den Hintergrund. Ich konnte mir auch wohl denken, dass die Staatsmaschine nicht stillstehen würde, wenn keine kritische Briefe kämen, und habe mich nicht getäuscht. Nach und nach geht aber Jeder wieder auf den ihm angewiesenen oder selbst gewählten Posten, auch der kritische Briefschreiber. Freilich hat er im Augenblick nicht sehr Erhebliches zu sagen, aber er möchte doch seine Schuldigkeit thun. So will ich denn in Kürze über ein paar Sammlungen von Chorliedern Bericht erstatten.

Neue Regensburger Sängerhalle. Original-Compositionen für vier- und mehrstimmigen Männer- und gemischten Chor. (In Partitur und Stimmen.) Gesammelt und herausgegeben von **Carl Seitz**, Lehrer in Hof a. d. Saale. Ausgabe A: Für Männerchor. Band I. Partitur.
—— Ausgabe B: Für gemischten Chor. Band I. Partitur.
Lieder-Album für Männergesang-Vereine. Eine Sammlung ausgewählter Chorgesänge und Soloquartette. Mit 92 Originalcompositionen beliebter Liedercomponisten der Gegenwart. Herausgegeben von **Carl Seitz.** Partitur.
Regensburg, Verlag von Alfred Coppenrath.

Die Ausgabe A für Männerchor bildet einen aus vier Heften bestehenden Band mit zusammen 34 Gesängen auf 69 Seiten gross Octav (Typendruck), lauter Originalcompositionen, wie der Titel sagt. Ich muss offen bekennen, dass ich meist mit einem gewissen Vorurtheil an solche Sammlungen

herantrete, das nur zu häufig begründet ist; denn gewöhnlich fördern sie neben einzelnen guten Liedern viel unbedeutende, auch wohl geradezu schlechte, zu Tage, so dass man ihnen beim besten Willen das Wort nicht reden kann. Die Herausgeber wollen immer Neues bringen und nehmens dann mit der Auswahl nicht so genau, denn das Heft will gefüllt sein. Da darf man sich denn nicht wundern, wenn Componisten aufgeführt werden, von denen selbst der best Orientirte im Leben nichts gehört hat, und besieht man ihre Beiträge, so begreift man nicht, was ihnen das Recht verleiht, an die Oeffentlichkeit zu treten. Man pflegt zu sagen: eine blinde Taube findet auch eine Erbse; ja wohl, aber wie selten. Sammlungen dieser Art werden gar zu leicht und bald zu Ablagerungsstätten für die Gewöhnlichkeit, für die Localberühmtheit, für das verkannte Genie oder den eitlen Dilettanten und wer weiss für wen sonst noch. Ganz anders schon, wenn Namen, und nicht in letzter Reihe die der Herausgeber, für die Güte des Inhalts Bürgschaft leisten. Ich schwöre freilich nicht auf bekannte oder berühmte Namen, sondern pflege mir die Sache anzusehen; auch vom guten Namen kann Unbedeutendes kommen, aber im Allgemeinen wird man ihm vertrauen dürfen. So liefert andererseits ein bis dahin gänzlich Unbekannter vielleicht ganz Vortreffliches. Das Eine wie Andere kommt vor. Es ist deshalb immer gerathen, sich an die Sache zu halten. Ob der Verleger, der nicht selten die Hauptrolle bei solchen Unternehmungen spielt, bekannt ist oder nicht, darauf kommt weniger an; stattet er solide aus — was hier geschehen ist — und setzt er keine zu hohe Preise an — hier ist gar kein Preis angegeben —, so ist man zufrieden gestellt und lässt ihn sonst aus dem Spiel. — In Liedern für Männerchor ist in neuerer Zeit wenig Hervorragendes geleistet; die meisten Productionen halten sich auf der Oberfläche, werden da oder dort ein- oder ein paarmal gesungen und dann ad acta gelegt. Es will mir auch fast vorkommen, als wäre die Quantität geringer geworden. Täuschte ich mich doch nicht! Noch weniger als früher erhoffe ich derzeit vom Männerchor Heil für die Kunst. Aber seine Berechtigung hat er und wird er behalten, das ist nicht zu bestreiten, wenn er auch seinen Höhepunkt bereits überschritten hat. Die neue Regensburger Sängerhalle betreffend so will ich mit dem Herausgeber derselben nicht über die Bedürfnissfrage streiten, er wird sie eben so bestimmt bejahen, als ich sie verneine. Besonders Hervortretendes findet sich nicht in der Sammlung; wohl aber könnte ich einige niedliche Lieder namhaft machen, unterlasse es jedoch, um nicht auf die unbedeutenden eingehen zu müssen, was zu weit führen würde. Ich will Sie vorläufig dadurch zu orientiren suchen, dass ich Ihnen alle in der Sängerhalle vertretenen Componisten nenne; nachher mögen Sie sich dieselben selbst ansehen und mir sagen, wie Sie über deren Inhalt denken. Es sind also: G. Brah-Müller, G. Dörstling, H. Franke, O. Gorzer-Schulz, Jul. Grobe †, H. Hönncher, F. Jacobs, Fr. Jansen, W. Klingenberg, A. König, E. Kuhn, C. Kuntze, A. Maier, R. Meier, E. Netzel, F. Pohorksy, L. Röhr †, C. Santner, S. Schaub, F. Schiffner, C. Seitz, O. Staudke, L. Thieme, Ph. Tietz, A. Todt, J. Witt. Ein kurzgefasstes biographisches Verzeichniss sagt uns, wo und was und wie alt dieselben sind.

Günstiger schon kann man sich über die Sammlung für gemischten Chor aussprechen, die genau ausgestattet und eingerichtet ist wie die für Männerchor. Band I bringt in ebenfalls vier Heften auf 73 Seiten 39 Lieder und Gesänge und durchschnittlich Besseres als Ausgabe A, ja ein gut Theil wohl gelungener Stücke des Contrastes wegen begleitet von einem nicht unerheblichen Theile schwacher. Wer sorgsam auswählen und die Spreu vom Weizen sondern mag, der dürfte hier schon eher seine Rechnung finden. Ich führe auch hier die Componisten an, unter denen Sie schon mehr bekannte Namen finden werden. Beiträge lieferten: C. Apelt, V. Becher, Casp. Bischoff, G. Brah-Müller, Th. Elze, E. Fromm, H. Gottwald †, J. Grobe †, E. Hermes, K. Hering, F. Hölzlhuber, F. Jacobs, Fr. Jähns, H. König, Emil Naumann, C. Santner, R. Schaab, S. Schaub, C. Schnabel, Ludw. Stark, E. Streben †, E. Tauwitz, Ph. Tietz, A. Todt, A. Weichelt, Fr. v. Wickede. Kurze biographische Notizen sind auch hier gegeben. Preisangabe fehlt.

Noch liegt mir ein ziemlich voluminöses Lieder-Album für Männergesang-Vereine in Partitur vor, das sich in Querformat vorstellt und ausführlichere biographische Notizen über die Componisten bringt. Es liefert auf 204 Seiten 102 Lieder, mit Ausnahme von 10 Liedern Originalcompositionen. 45 Componisten sind herangezogen, unter ihnen einige von den vorhin genannten, sowie verschiedene mir wenigstens bis dahin gänzlich unbekannte. Die hier vertretenen Namen von gutem Klange liefern keineswegs ohne Ausnahme das Beste; ich finde im Gegentheil Sachen von noch keinen Namen besitzenden Autoren, die Productionen jener vorzuziehen sind, Grund genug, immer auf die Sache zu sehen, wie schon gesagt. Es wäre traurig, wenn unter einer so grossen Anzahl von Liedern sich keine guten befänden; sie sind da und man wird sie bald herausfinden. Manches Andere dürfte nichts weniger als Erfolg versprechen. Notorisch Schlechtes aber habe ich nicht gefunden, weder in dieser noch in den beiden anderen Sammlungen, und das mag man immerhin als ein Lob gelten lassen. Kurz: die Sammlung ist gerade keine sehr hervorragende, aber brauchbar und deshalb zu empfehlen. Ich bezweifle nicht, dass Jeder etwas für sich in ihr finden wird. Die beiden Volkslieder »In einem kühlen Grunde« und »Auf, Matrosen, die Anker gelichtet« finden sich hier neu componirt vor, das erste von Streben, das andere von Lampert. Einen Text, der mit seiner Weise Volkslied geworden, soll man in Ruhe lassen, denn mit dem Volksliede ist nicht gut concurriren, das hätten die beiden Componisten bedenken und sich keine vergebliche Mühe geben sollen. Der Regensburger Herr Verleger, sowie der Herr Herausgeber wenden anscheinend dem Männerchor ihr ganz besonderes Interesse zu. Den Fleiss und guten Willen der Herren lobend anerkennend möchte ich mir erlauben, ihnen einen Vorschlag zu machen, der dahin geht, dass sie eine Sammlung baierischer Volkslieder veranstalten und diese den Männergesangvereinen zugänglich machen möchten. An Stoff fehlt es ja nicht. Nur müsste vor allen Dingen den rechten Leuten die Bearbeitung übertragen werden, denn nicht jeder, der seinen Männerchor schreiben kann, ist dazu zu verwenden. Dadurch würden die Herren sich ein nicht unbedeutendes Verdienst erwerben und das Unternehmen würde sicherlich auch über die Grenzen Baierns hinaus Anklang finden und sich rentiren. Es dürften hier in doppelter Beziehung Schätze zu heben sein. Die Männergesangvereine sind neuerer Zeit vielfach verfüttert mit musikalischen Wassersuppen und Confitüren; einfache gesunde Kost thut ihnen noth und diese haben sie am Volksliede. Ich glaube, mein Vorschlag verdiente von den Herren in reifliche Erwägung gezogen zu werden.*)

Genug für heute. Leben Sie wohl und schreiben sie bald wieder.

*) Sollte eine solche Sammlung zu Stande kommen, so möchten wir den Verfasser der »Kritischen Briefe« als Bearbeiter dabei betheiligt sehen. *D. Red.*



Musikbrief aus München.

XVII.

St. Im Mai. Am Schlusse meines letzten Briefes versprach ich, in diesem nächsten über das Resultat der Studien zu berichten, welche der Lindwurm bereits wegen seines bevorstehenden Auftretens in Wagner's »Siegfried« begonnen hatte. Ich kann mein Wort nicht halten und gerade der Lindwurm mit seinen Studien ist daran Schuld. Am Ostermontag sollte die erste »Siegfried«-Aufführung stattfinden; die Generalprobe war glücklich abgelaufen — soviel man hörte, denn der Besuch war ganz wenigen besonders Begünstigten gestattet —, der »Meister« war anwesend, viele auswärtige Patrone und Freunde zugereist; da fand es Herr Vogl, der Träger der Titelrolle, am Vormittage vor der Aufführung noch einmal für nothwendig, den »Kampf mit dem Drachen« zu proben. Die guten Theaterzimmerleute, welche dies nicht ahnen konnten, hatten noch nicht alle Gerüste für den Abend sorgsam befestigt; ein Bret glitt ab und Vogl stürzte so unglücklich, dass er sich den Arm erheblich luxirte. Das war gewiss sehr bedauerlich; sehr komisch war aber doch, wie die zahlreichen Wagnerianer, welche das Malheur im Laufe des Tages noch nicht vernommen hatten, Abends um die sechste Stunde in hellen Haufen auf dem Max-Joseph-Platze vor dem verschlossenen Theater standen, dasselbe betrachteten, wie wenn sie es noch nie gesehen hätten und endlich mit langen Gesichtern abzogen.

»Parturiunt montes; nascetur ridiculus mus.« Also deshalb eine verpfuschte Concertsaison — denn das war sie hinsichtlich der Orchester- d. h. Akademieconcerte, deshalb ein total übermüdetes, abgespanntes Orchester, welchem die »Siegfried«-Proben ganz aussergewöhnliche Anstrengungen auferlegt hatten, und deshalb schon Wochen vorher ein Opernrepertoire von einer Armseligkeit, die ohne Gleichen war, aber gerade mit diesen Proben entschuldigt werden wollte!

Die fünf Akademieconcerte mussten sich Schlag auf Schlag folgen; man hatte ja für dergleichen Musik nicht viel Zeit übrig und vom Aschermittwoch bis Palmsonntag musste Alles abgewickelt sein. Das Programm des ersten Concertes war ein seltsam buntes: Mendelssohn, Brahms, Graun, Wagner, Beethoven. Ungemischte Freude erregten wohl nur die Ouvertüre zur »Schönen Melusine« und Beethoven's Cmoll-Symphonie, erstere theilweise zu einschläfernd und letztere mit zu unmotivirtem *tempo rubato* gespielt. Mit dem für das Soloinstrument nicht sehr dankbaren Dmoll-Clavierconcert von Joh. Brahms debutirte Fräul. Eugenie Menter recht glücklich, da sie sich gleichwohl als verständnissvolle, technisch fertige Interpretin mit singendem Anschlage erwies. Ueber das Werk, welches der Componist vor einigen Jahren selbst hier vortrug, sind die Meinungen der hiesigen Musikfreunde sehr getheilt; ich schliesse mich gern der günstigsten an, indem ich die prägnanten effectvollen Themen und guten Klangwirkungen anerkenne, welche zumeist dem Orchester entströmen. Das vor einem Jahrhundert hochberühmte, allmälig etwas verblasste Oratorium »Der Tod Jesu« von Graun (gest. 1759 zu Berlin als Sänger und Kapellmeister Friedrich des Grossen), welches seiner Zeit mit Haydn's »Schöpfung« concurrirte, wurde durch eine brillante Sopran-Arie ins Gedächtniss zurückgerufen, wodurch Frl. Meysenheym wieder einmal den Beweis lieferte, dass sie weder Auffassung, noch Stimmklang, noch Declamation genug zum Oratoriengesang besitzt. Eine vollkommene Novität war R. Wagner's »Siegfried-Idyll«, die ihrer Entstehungsursache nach durch das begleitende kleine Gedicht wohl schon bekannte Familienmusik (für die Geburt des kleinen Siegfried Wagner), ein Tonstück, in welchem sich unscheinbare Motivchen in bandwurmartiger Länge eine Weile fortspinnen. Die Aufnahme war eine selten nüchterne.

Das Programm des zweiten Abonnementconcertes, des im Ganzen wohl am gelungensten aus der letzten Saison, war zugleich anziehend und mannigfaltig. An der Spitze stand diesmal eine Symphonie von Mozart in D-dur aus dem Jahre 1782, welche, vielleicht mit Ausnahme der zu wenig energisch intonirten thematischen Accente des ersten Satzes, trefflich gespielt wurde. Ein noch unbekanntes Orchesterstück von Saint-Saëns »Le rouet d'Omphale« zu Deutsch »Hercules am Spinnrocken« fand weniger Beifall als andere Werke des hier so geachteten Franzosen; das anmuthige Rondo scherzoso streift etwas stark an reine Balletmusik. Für einen so anspruchsvollen Titel verläuft Alles zu glatt und — wenig bedeutend. Das letzte Orchesterwerk des Abends war Mendelssohn's englische Symphonie, welche ob ihrer vorherrschenden Melancholie leicht etwas monoton wird, wenn sie nicht mit so feinen Nüancen wie hier gegeben wird; namentlich excellirten die concertirenden Bläser im Scherzo. Im Allegro des ersten Satzes waren übrigens die Tempowechsel etwas gar zu grell angebracht. Herr Vogl sang ihm gewidmete neue Lieder von M. Zenger aus dem »Trompeter von Säckingen« und mit seiner Gattin drei Duette von Schumann, welche Vorträge ebenso reichen als verdienten Beifall fanden. Herrn Vogl's runde Stimmbildung, seine deutliche Aussprache und seine echt lyrische Auffassung machen sich bei seinem Liedergesange aufs Beste geltend. Die Compositionen von Zenger sind gemüthvolle, klangschöne musikalische Umdichtungen der herrlichen Scheffel'schen Verse, welche ebenso tief aufgefasst als schön declamirt wurden, deutsche Weisen, welche zu den Worten passen und mit ihnen ein Ganzes bilden. Frau Vogl sang die Schumann'schen Duette, welche just nicht ganz in den Concertsaal gehören — schon wegen der Texte — mit ihrem Gatten in schwungvoller, feuriger Weise.

Die Symphonie in C-moll von Brahms hatte im vergangenen Jahre unter des Componisten eigner Leitung kaum einen Achtungserfolg. Hofkapellmeister Levi setzte diese Symphonie wieder an die Spitze des dritten Akademieconcertes, aber nicht mit besserem Erfolg, als bei der ersten Aufführung. Joachim Raff, ein Componist, unter dessen sehr zahlreichen Werken namentlich der letzten Jahre das Unbedeutende überwiegt, hat mit seinem neuen Violinconcerte in A-moll wohl den Höhepunkt in dieser Beziehung erreicht. Herr Concertmeister Heermann aus Frankfurt, wusste die zahlreichen Schwierigkeiten, wodurch einige banale Melodien verbunden werden, so glänzend zu besiegen, dass er gleichwohl sehr reichen Beifall fand. Sein Ton ist rund, kräftig und auch in höchster Lage ausserordentlich rein. Von grossartigster, mächtigster Wirkung war nach vorhergehenden langweiligen anderthalb Stunden »Präludium und Fuge« in C-dur von J. S. Bach, instrumentirt von Franz Lachner, ein Stück das mit Enthusiasmus applaudirt wurde. Möchten nur Bach, Händel und Lachner öfter und lieber mit Originalwerken auf den Programmen erscheinen! Herr Heermann spielte mit verständnissreichem Vortrage und classischem Gepräge die Gdur-Romanze von Beethoven und Schumann's »Abendlied«, worauf die ganz und gar nicht für den Concertsaal geeignete Jessonda-Ouvertüre einen Abend schloss, der des Gesanges völlig entbehrt hatte.

Der Solist des vierten Abonnementconcertes war der Pianist Raphael Joseffy aus Wien, welcher das Interesse des Publikums in hohem Grade zu fesseln wusste: ein ganz junger Mann, aber ein wirklich durch Technik hervorragender Spieler. Joseffy ist kein Starkspieler, im Gegentheile hätte man in dem mit edler Einfachheit vorüberziehenden, elegischen

E moll-Concerte von Chopin im Verhältnisse zu unserm grossen Odeonssaale wohl oft ein etwas kräftigeres Colorit wünschen mögen; er zeichnet sich aber durch eine ungewöhnlich perlende Scala, eine ungemeine Leichtigkeit und Sicherheit der Bravour und grosse Klarheit im Vortrage aus. Durch letztere wusste er namentlich in der chromatischen Phantasie und Fuge von Bach zu wirken, während eine kleine reizende Gavotte von Padre Martini durch zu schnelles Tempo verlor. Joseffy hat Chopin's Desdur-Walzer mit Arabesken von fabelhafter Schwierigkeit versehen, welche er so bezaubernd spielte, dass man ihm die Geschmacklosigkeit der Bearbeitung nachsehen musste. Mehr Vergnügen machte ein auf stürmische da capo-Rufe zugegebener Chopin'scher Walzer *au naturel*. Das Orchester trug Cherubini's schwungvolle Abencerragen-Ouvertüre etwas zu rasch, aber gleichwie Goldmark's Scherzo Op. 19 befriedigend vor. Grosser Anstrengung des Dirigenten bedurfte es, die, wie es scheint, zu wenig geprobte Begleitung des Clavierconcertes in Rand und Band zu halten, und auch in Beethoven's Bdur-Symphonie zeigten sich sehr auffallende Verstösse, wie sie bei einem so oft gespielten Werke am wenigsten vorkommen sollten. Das wiederholte Fehlen einer Gesangnummer war in der Localpresse mit der gesteigerten Inanspruchnahme der Gesangskräfte für »Siegfried«-Proben u. s. w. zu entschuldigen versucht worden. Allein abgesehen davon, dass ein gesangliches Intermezzo im Concertsaale kaum besonderer Vorbereitungen bedarf oder irgendwie anstrengend sein kann — besitzt nicht München in Frau Schimon-Regan eine der besten Concertsängerinnen in seinen Mauern? Die Programmzusammenstellung der acht Abonnementconcerte des verflossenen Winters hat überhaupt nicht blos die Unzufriedenheit des Publikums, sondern auch der Mehrzahl der Mitwirkenden erregt, da sie bei fünf als entschieden nicht entsprechend bezeichnet werden muss. Wo bleiben namentlich in letzter Zeit J. Haydn, F. Schubert, nicht zu gedenken der zahlreichen berücksichtigenswerthen lebenden Meister wie Gade, Hiller, Reinecke, Rheinberger u. A., welche förmlich todtgeschwiegen wurden? Es wird in jeder Beziehung im Interesse der musikalischen Akademie liegen, wenn ihre Leiter künftig die berechtigten Wünsche des Publikums mehr berücksichtigen.

Die hochgespannten Erwartungen, welche man Herrn Joseffy in Folge seines Auftretens im Odeon auch als Spieler classischer Werke entgegenbringen durfte, sollten sich Tags darauf im Museum durchaus nicht befriedigen. Seine aussergewöhnliche Virtuosität namentlich in Pianissimo-Passagen und sein weicher Anschlag wirkten allerdings in einigen ganz hierauf berechneten Concertstückchen noch mehr in dem kleineren Saale als in dem grossen; aber sein Vortrag der Kreutzer-Sonate von Beethoven war wenig geistvoll, sehr unruhig und theilweise im Tempo zu rasch, worunter auch das Zusammenspiel mit Herrn Heermann sehr litt. Von den Variations sérieuses von Mendelssohn spielte Joseffy einzelne wunderschön, andere hämmerte er in nahezu unverständlicher Weise; ein Moment musical von Schubert entbehrte des Taktes und eine Novellette von Schumann der Auffassung ihres melodischen Zwischenspieles. Als durchgebildeter Künstler musste daher Concertmeister Heermann entschieden über Joseffy gestellt werden. Derselbe liess so weiche, volle und innige Cantilenen in Andantes von Raff und Ernst aus seiner Geige hervorquellen und überwand alle technischen Schwierigkeiten in Vieuxtemps Ballade und Polonaise mit solcher Ruhe, so vollkommener Reinheit und solcher Eleganz, dass er mit Recht den Löwenantheil des Beifalles erhielt und unter den ersten deutschen Geigern der Gegenwart genannt zu werden verdient.

Am Palmsonntage, einem herrlichen Frühlingstage, an welchem viel Kunstbegeisterung erforderlich war, um die jungfrische, wiedererwachte Natur mit dem Concertsaale zu vertauschen, versammelte sich die strenggläubige musikalische Gemeinde im Odeon zu G. F. Händel's Oratorium »Saul«. Ich setze die breite, stellenweise fast allzu dramatische Textanlage des 1738 componirten Werkes als bekannt voraus. Nach welcher Bearbeitung die hiesige Aufführung stattfand, gab das Programm nicht an; Dank schulden wir jedenfalls dem Bearbeiter nicht. An Blasinstrumentalsätzen ist ungeachtet der Mitwirkung der Orgel viel Unhändel'sches beigefügt; dafür wurden 13 Arien gestrichen. Ich will nicht die in jeder Hinsicht vollständige Aufführung eines Händel'schen Oratoriums befürworten; aber die Striche sollten nichts Wesentliches, am wenigsten eine ganze Partie beseitigen. Hier fiel jene von Saul's Tochter »Merab«, welche den musikalischen und dramatischen Gegensatz zu ihrer Schwester »Michal« bildet, zum Opfer. Der Schlusschor des Oratoriums verlor aber an bedeutungsvoller Majestät, weil in demselben, wie in ein paar anderen Nummern, ein ziemlich energischer Strich gemacht war, welcher doch innerhalb organisch entwickelter Musikstücke am wenigsten zu rechtfertigen sein dürfte. Die Rolle der »Michal« wurde von Frl. Weckerlin, jene des »David« von Frl. Schultz mit schönster Auffassung und innigem Ausdrucke in vorzüglicher Weise gesungen; nur das Mitlesen des Textes war zu dessen vollem Verständnisse absolut erforderlich. In Fräulein Schultz präsentirte sich ein neu-engagirtes, kürzlich von Berlin hiehergekommenes Opernmitglied einstweilen im Concertsaale, für welchen sich ihre sympathische, volltönende Altstimme und ihr von edler Wärme beseelter Vortrag trefflich eignet. Mit der Partie des »Jonathan« versuchte sich ein Herr Hindemann, wenn ich nicht irre aus Stuttgart, ein wirklich zu kühnes Unterfangen! Ein in jeder Beziehung so unfertiger, im schlimmsten Sinne dilettantischer Vortrag hätte denn doch in einem Akademieconcerte ferne gehalten werden müssen. Herr Fuchs sang den »Saul« und zwar die Arien mit vorzüglicher Technik, die Recitative aber zu verzogen, was er hoffentlich selbst als unrichtig erkennen und ein anderes Mal vermeiden wird. Die kleinen Soli der »Hexe« und von Samuel's Geist in der so ergreifenden Anfangsscene des dritten Actes sangen Fräul. Diez und Herr Thoms sehr sicher und wirksam. Von hervorragender musikalischer Bedeutung und Wirksamkeit war namentlich auch der grossartige Anfangschor des zweiten Actes mit dem stolz einherschreitenden Basso ostinato, dann die beiden Duette zwischen »Michal« und »David«. Der Chor sah stärker aus, als er klang; vielleicht haben einzelne Chöre durch zu rasche Tempi an Kraft des Ausdruckes verloren. Die Orchesterbegleitung zu den Solosätzen, in denen sich viele recht willkürliche Ritardandi breit machten, war zum Theil etwas schwankend und unsicher. Gründlich vorbereitet und voll gelungen kann daher auch diese letzte Oratorienaufführung nicht genannt werden. *)

(Schluss folgt.)

*) Eine ganze Partie zu streichen, dürfte unter Umständen besser sein, als alle Partien so zu beschneiden, dass nur ein zusammenhangsloses Flickwerk übrig bleibt. Die Merab gehört sicherlich zu denjenigen, welche bei kleinen Vereinsaufführungen mit beschränkten Mitteln ohne Schaden für die Wirkung des Ganzen weggelassen werden können; so geschah es u. a. in Hamburg vor mehreren Jahren. Wer aber von dem Schlusschore des Saul etwas wegstreichen kann, der hat damit deutlich bewiesen, wie weit er in dieses Werk eingedrungen ist. *Chr.*



ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 26. Juni 1878. **Nr. 26.** XIII. Jahrgang.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst das zweite Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das dritte Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

Mozart's Concerte für Clavier und Orchester.

Mozart's Werke. Serie XVI.

Concerte für Clavier und Orchester.

No. 1. F-dur 4/4. Köchel No. 37 }
No. 2. B-dur 4/4. Köchel No. 39 } M. 5. 10.
No. 3. D-dur 4/4. Köchel No. 40 }
No. 4. G-dur 3/4. Köchel No. 41 } M. 4. 80.

Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Diese vier Clavier-Concerte bilden einen besonderen Cyklus für sich, sie wurden sehr bald nach einander componirt und zwar No. 1 im April, No. 2 im Juni, No. 3 und 4 im Juli des Jahres 1767 und waren wohl für den eigenen Gebrauch bestimmt. Sie erscheinen in dieser neuen Gesammtausgabe zum ersten Male im Stiche. Das Orchester besteht aus den Streichinstrumenten, Oboen und Hörnern, im dritten Concert sind Trompeten zugesetzt, im vierten statt der Oboen Flöten.
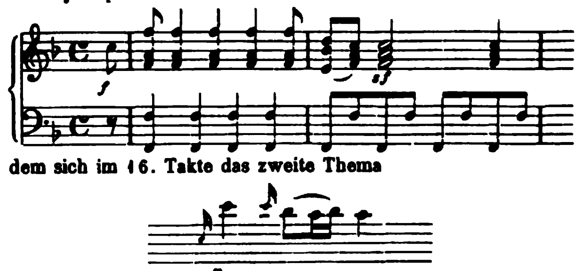
Wie bei allen Clavier-Concerten Mozart's so ist auch schon bei diesen frühesten der musikalische Gedanke die Hauptsache, die Technik ordnet sich willig diesem unter, hebt und belebt ihn, ohne jemals zur absoluten Herrschaft zu gelangen. Wir werden deshalb vergeblich nach sogenannten Bravourstellen suchen, nur einzig in der Cadenz war dem Spieler Gelegenheit gegeben, sowohl seine Kunst in Verbindung der vorhandenen Themen, als auch seine technische Fertigkeit zu zeigen.

Treten uns als Hauptmotive auch keine so bedeutende entgegen, als wir sie in späteren Werken derselben Gattung finden werden, sind die Durchführungssätze auch knapper und enger zusammengefasst, so wird man diesen früheren Werken ein besonderes Interesse nicht vorenthalten können und zwar ihrer selbst willen, nicht, weil sie in Vergleich mit den späteren uns ein Bild des Entwicklungsganges Mozart's vorführen.

Die Behandlung des Solo-Instrumentes dem Orchester gegenüber kann heute noch als Norm hingestellt werden. In welcher mustergültigen Weise wird der an und für sich dünne Clavierklang dem mächtigen Orchester entgegengesetzt, letzteres stützt den Claviersatz durch feste Harmonien oder hebt ihn durch Accente, deckt ihn aber niemals. Bei der heutigen Technik bieten diese Concerte dem Spieler durchaus keine Schwierigkeiten, sie sind leichter auszuführen, als die grösseren Sonaten Mozart's, sie werden aber nur dann zur vollen Geltung gelangen, wenn die Cantilene, die mit ihren Verzierungen ein wesentliches Moment des Ganzen ausmacht, in durchsichtigster Weise und die Passagen, aus der Tonleiter oder durch Brechung der Accorde gebildet, perlend zum Vortrag gelangen.

In der Form haben diese Concerte dieselbe Factur, sie bestehen aus drei Sätzen. Der erste Satz, der am meisten ausgeführteste, trägt den Charakter der Sonate an sich, nur fehlt der Abschluss, sowie die Wiederholung des ersten Theiles. Das vom Orchester intonirte Ritornell zeigt die beiden Themen, das erste Solo gestaltet diese claviermässig und leitet zur Dominante; es folgt der Durchführungssatz. Mit Rückkehr in die Tonica werden die Themen noch einmal zusammengefasst, d. h. in der Bedeutung, dass sie mehr oder weniger ausgeführt erscheinen, ohne gleichzeitig zu erklingen, wie überhaupt von polyphoner Schreibweise sich nur vereinzelte Andeutungen vorfinden. Der Clavierpart wird mit der Cadenz, das Orchester mit dem Ritornell zu Ende geführt. Betrachten wir im Speciellen die ersten Sätze der Concerte.

Das 25taktige Ritornell des F dur-Concertes beginnt mit dem synkopisch markirten ersten Thema:



dem sich im 16. Takte das zweite Thema

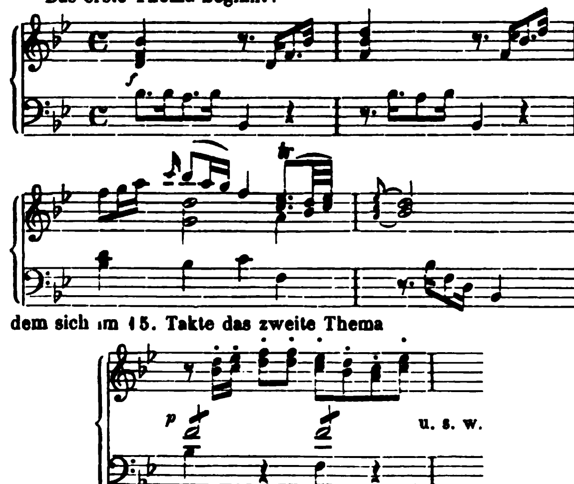
anschliesst. Dieses, ein echt Mozart'sches Gebilde, wie nimmt es durch seine Lieblichkeit ein, trotzdem es aus dem einfachsten Stoffe, aus der Reihe dreier leitereigener Töne gebildet ist, es fesselt, so oft und in welcher Umgestaltung es uns vorgeführt wird. Vergleichen wir die ersten 13 Takte der Solo-

stimme mit dem Ritornell, so finden wir die fast wörtliche Uebertragung desselben Gedankens mit der Modification, dass der Eigenthümlichkeit des Instrumentes Rechnung getragen wird, ein Vergleich, der gewiss von hohem Interesse ist, die Bearbeitung desselben Stoffes einmal für Orchester, das andere Mal für Clavier verfolgen zu können. Im 14. und 15. Takte wird die Solostimme abweichend vom Ritornell geführt, um das zweite Thema im 16. Takte in die Dominante und zwei Takte später in die Parallelmoll-Tonart derselben einführen zu können. Dem schliesst sich eine zweitaktige Sequenz, die auf den 12. Takt des Ritornells basirt ist, an. Während bis jetzt das Orchester nur zur Begleitung der Solostimme gedient hatte, finden wir Seite 5 Takt 3 eine Nachahmung in den Violinen, die den Stoff der nächsten Periode bildet. Die Violine I antwortet gewissermaassen der Solostimme mit dieser Imitation, bis endlich diese vom Clavier selbst ergriffen wird, ein angehängter Schluss leitet in das zu 11 Takten zusammengezogene und nach der Dominante versetzte Ritornell. Der Mittelsatz wird durch ein neues Motiv eingeführt, welches durch besondere Eigenartigkeit sich nicht auszeichnet; dem gleichen Rhythmus mit gleicher Triolenbegleitung, unterstützt durch getragene Accorde der Saiteninstrumente, lässt sich eine gewisse Monotonie nicht absprechen. Es folgt nun die Repetition des ersten Claviersolos mit der Veränderung, dass beide Themen nicht aneinandergereiht, sondern jedes für sich bearbeitet wird; unter Benutzung des vorhandenen Stoffes entwickeln sich interessante Erweiterungen, namentlich ist die Periode des nach A-moll transponirten zweiten Themas bemerkenswerth. Mit Eintritt der vier Anfangstakte des Ritornello beginnt der dritte Abschnitt, der Schlusssatz. Er bringt die Wiederholung eines bereits im ersten Claviersolo Dagewesenen, jetzt nach der Tonica zurückgeführt. Eine eigentliche Cadenz, wie wir sie bei den späteren Concerten finden werden, fehlt, ihre Stelle wird vertreten durch den tonischen Dreiklang, der gebrochen durch mehrere Octaven geführt wird, auslaufend in den charakteristischen Triller auf dem Dominant-Septimen-Accorde.

Die acht letzten Takte des Anfangs-Ritornelles beschliessen den Satz.

Indem wir uns zum ersten Satze des B dur-Concertes wenden, sei die Bemerkung gestattet, dass von einer detaillirten Besprechung des Satzbaues Abstand genommen werden wird, da, wie oben angeführt, in sämmtlichen vier Concerten nach demselben Principe verfahren worden ist.

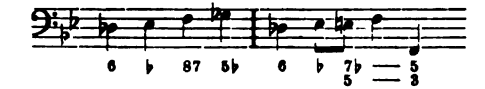
Das erste Thema beginnt:
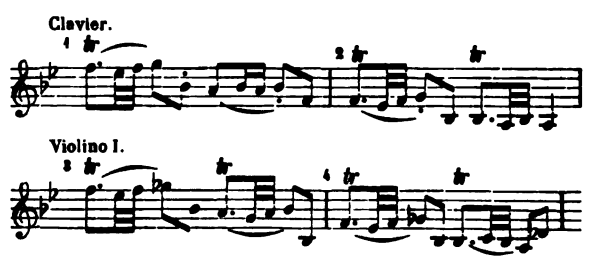


dem sich im 15. Takte das zweite Thema

anschliesst.

Im Ritornell könnten bei der ersten Durchsicht die Takte 7—10 befremden. Das zweimal zweitaktige Liegenbleiben auf einem Accorde, zumal wenn dieser in den beiden ersten Takten der $^6/_4$-Accord ist, die Melodie bestehend aus zerlegtem Accorde, lässt gegen den melodiereichen Vor- und Fortgang eine gewisse Leere nicht verkennen. Vergleicht man jedoch diese Takte mit der hieraus gebildeten Periode des ersten Solos, so wird die klare Absicht zu Tage treten, dass die Einfachheit im Ritornell eine wohlberechnete war, um für das Clavier eine Steigerung hervorzubringen; die vier Takte sind dort zu acht erweitert, die Aenderung der Harmonie erfolgt von Takt zu Takt, eine eigene Melodie ist darüber gelegt, der zerlegte Accord wird den Saiteninstrumenten übertragen. Der Durchführungssatz in diesem Concerte sei besonderer Beachtung empfohlen. Nachdem das Orchester die ersten sechs Takte des Ritornelles in der Dominante angestimmt hat, ergreift das Clavier den Schlusspassus und bildet daraus den ersten Abschnitt des Mittelsatzes. Wie einfach und dabei wie unendlich lieblich ist dieser Claviereintritt. Im späteren Verlaufe ist die Parallelmoll-Tonart (G-moll) die dominirende; Bässe und Violen tragen die Harmonien, die Geigen laufen in Achteln durch den Accord, während das Clavier in fliessenden Sechszehnteln das Ganze umspielt. Ein kurzes Tutti schliesst in derselben Tonart, mit einem verminderten Septimen-Accorde setzt das Clavier wiederum ein, um uns in vier Takten nach der Dominante zu führen. Doch das Orchester will auch bestätigen, dass wir dort angelangt sind, es nimmt die beiden letzten Takte der Solostimmen in folgender harmonischer Veränderung auf:



Diese beiden Takte, mit den vorhergehenden verglichen, geben Veranlassung zu einer näheren Betrachtung der Oberstimme. Sie lauten:

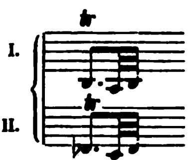


Es liegt eine Periode von je zwei Takten vor, die in den Details nicht consequent durchgeführt ist. Vorerst sind in den beiden letzten Takten auf den guten Takttheilen Triller verzeichnet, während ein solcher auf dem dritten Viertel des ersten Taktes fehlt. Es ist nicht zu verkennen, dass hierdurch eine Abschwächung dieses Viertels herbeigeführt wird, so dass ich vermuthe, dass dieses, gleich dem dritten Viertel des dritten Taktes



gedacht ist.

Vergleicht man ferner die dritten Viertel des zweiten und vierten Taktes, so sind die der Trillernote folgenden Zweiunddreissigstel einmal *a, b*, das andere Mal *c, b* notirt. Letztere Version ist wohl als ein Schreibfehler Mozart's aufzufassen, trotzdem Violino II mit Violino I in Terzen *es, des* geführt ist, denn sie weicht von dem Vorhergehenden vollständig ab. Ich halte dafür, dass mit folgender Aenderung der Violinen



nicht gegen die Intention des Componisten gefehlt wird.

Der letzte Claviereintritt leitet sehr bald in die Tonica und zwar in das zweite Thema.

Dass die Schlusscadenz unmittelbar ohne vorangegangene Pausen sich anschliesst, ist jedenfalls ein Ausnahmefall, Mozart pflegt in sonstigen Clavier- und Instrumentalconcerten die Cadenz frei eintreten zu lassen.

(Schluss folgt.)

Die zweite Periode der Hamburger Oper von 1682 bis 1694, oder vom Theaterstreit bis zur Direction Kusser's.

(Fortsetzung.)

44. Die Verstöhrung Jerusalem, erster Theil. Oder die Eroberung des Tempels. In einem Singspiel vorgestellet. . . 1692. 26 Bl. Vorwort, Prolog und 3 Acte. 12 Verwandlungen. 54 Arien, 31 in der Rundstrophe.

45. Die Verstöhrung Jerusalem, ander Theil. Oder die Eroberung der Burg Zion. In einem Singspiel vorgestellet. . . 1692. 26 Bl. 3 Acte. 9 Verwandlungen. 45 Arien, 22 in der Rundstrophe.

Auch bei dieser weitschichtigen Arbeit, einem Gegenstück des Cara Mustapha, rührt der Text von *Postel* und die Musik von *Conradi* her. Das Vorwort zur ersten Auflage des Textes fiel über Erwarten kurz aus: »Geneigter Leser! Dieser beiden Schauspiele vielfältige, theils erdichtete theils aus dem jüdischen Geschichtschreiber Josepho beigefügte Umstände hätten wol eine weitläuftige und ausführliche Vorrede erfordert, um denenselben, die eben nicht mit gar zu grosser Aufmerksamkeit lesen, die rechte Connexion der Materie desto besser auszulegen; weil aber gewiesse Ursachen daran verhindert haben, dass dieselbe nicht stracks anfangs können hinzu gethan werden, so bittet man eine kleine Zeit in Geduld zu stehen, es soll inskünftige die Begierde nach ein oder anderen Vorbericht gar gewiss erfüllet und ein genugsamer Unterricht hinzu gefüget werden. Unterdessen bittet man gegenwärtige Stücke ohne vorgefassete Einbildung und nach eigener Fantasie genommenes Aergerniss zu lesen, und wie die untergemischte Lehr- und Strafreden zur Lust und Warnung und nicht zum Stein des Anstosses zu gebrauchen.« Hieraus ersieht man, dass seine gelehrten Vorreden den Leuten erwünscht und nützlich waren, was sich übrigens von selbst versteht und nur von Klüglingen wie Lindner bezweifelt wird. Die Opernpächter wussten recht gut, was für sie zu drucken nöthig oder vortheilhaft war. Die zweite Auflage des Textbuches bringt nun das versprochene Vorwort, sechs Seiten. Der historischen Wahrheit hat er sich so sehr angeschlossen, »dass nicht über zwei oder drei Personen vorgestellet worden, die man nicht aus den Historien legitimiren kann.« Die Berenice hat er nach Racine's Vorgang »tugendhaft« vorgeführt; »dass sie aber perfect schön gewesen,« muss der tiefsinnige Tacitus bezeugen. Die Liebe des jüdischen Heerführers Johannes zu ihr ist aber »nichtes als eine hinzu getichtete Intrigue«. Nach Erledigung des Historischen wendet er sich an diejenigen, welche von dem Stück geurtheilt hatten, dass man hier die Zerstörung Jerusalems verheissen, in Wirklichkeit aber doch nur die Galanterien des Titus Vespasianus vorgestellet habe. Diese verweist er auf Tasso's ganz ähnliche Behandlung und bemerkt: »Es considerire doch auch nur ein halbverständiger Mensch, was vor ein schönes Schauspiel es geben würde, wann man nichtes anders als bald den rasenden Johannem, bald die mörderischen Soldaten, bald die von Hunger und Pest sterbenden Menschen, bald die ihr eigen Kind fressende Mutter, bald den Ach und Weh schreienden Jesum vorstellete; sollten nicht Leute, welche eben nicht aus Andacht (denn dazu sind die Kirchen) nach den Opern gehen, Verlangen haben ein solches Stück öfters zu sehen? Andere die sich eingebildet haben, den Tempel mit seinen Opfern und Gebräuchen zu sehen, die müssen es zur Zeit der Verstörung, da alles im Aufruhr unter und drüber ging, nicht suchen, sonst müsste man, um solches recht vorzustellen, das Stück ein halb Seculum vorher anfangen, so könnte man das ganze neue Testament mit eingeführet und eine Oper wo nicht von acht Tagen, doch zum wenigsten nach Sinesischer Manier von 24 Stunden nach einander davon gespielet haben, in welcher die Personen im Anfang Kinder, im Mittel Männer, im Ende alte Greisen sein mussten.«

Wir sind in dieser Hinsicht dreister geworden, als die früheren Opern, welche mehr ein Schicksalsspiel mit festen Charaktertypen lieferten, als eine Lebensgeschichte mit wachsenden und wandelnden Personen. Im Uebrigen lässt sich schon aus den mancherlei Täuschungen und unliebsamen Kritiken, welche das Stück hervorrief, abnehmen, dass man sich an einen Stoff gewagt hatte, der mit den damaligen Mitteln nicht genügend zu bewältigen war, namentlich nicht mit den musikalischen. Wie schon vorhin bemerkt wurde, erinnert das Ganze an den Cara Mustapha. Die Liebe in geschlechtlicher Form treibt ihr Wesen überall, der äussere Abschluss wird durch schöne Decorationsscenen herbei geführt, hier wie dort, nur dass Postel sie nicht in ausgehobenen Bildern hinstellt, sondern in die Acte einfügt. Die »Liebe« war nun einmal der Zauberkreis, aus welchem man nicht heraus konnte. Solches wurde hier um so nachtheiliger, weil dieser Stoff nur durch das Vorwalten ganz anderer Leidenschaften sein hochernstes bedeutendes Gepräge erhielt. Dass Herodes' Wittwe, die schöne Berenice, im römischen Lager die Allerweltsgeliebte ist, kann das Spiel nicht verderben; aber dass der jüdische Oberanführer Johannes ebenfalls in sie verstrickt wird, einen Ausfall unternimmt um sie zu fangen, ja sie auch wirklich entführt, und dass nun ihre Wiedergewinnung einen zweiten Theil nöthig macht: diese Hinzudichtung war sehr übel, weil sie alles verschob. Wir haben es aber nicht anzusehen als ein gefälliges Vorgreifen Postel's sondern vielmehr als eine Schwäche der Richtung, deren vollständigster Ausdruck er auf dem Gebiete des deutschen Singspiels ist. Es musste eben Alles im Ring der geschlechtlichen Liebe umlaufen, dies war das Opern-Evangelium. Eine andere Behandlung konnte nicht gewagt werden so lange die Musik neben dem bereits reich entwickelten Sologesange nichts besass, was ernstere Stoffe künstlerisch zusammen halten konnte, weder ein ausgebildetes Recitativ, noch mehrstimmige dramatische Soloformen, noch lebendig mitwirkende Chöre. In einem solchen Zustande der Musik ist der Zuschnitt der damaligen Texte hauptsächlich begründet.

Ausser diesem Innentheil des Stückes, den Liebesverwickelungen, ziehen vorwiegend die Aufmerksamkeit an sich jene römischen und jüdischen Scenen, welche auf Entfaltung prächtiger Decorationen berechnet sind und dadurch dem Ganzen gewissermaassen Einheit und einen hohen Glanz verleihen. Der Opernleiter Schott war weit und breit bekannt wegen der Geschicklichkeit und des Geschmackes im Ausstattungswesen. In dem zerstörten Jerusalem übertraf er nun alles Voraufgegangene, so dass dieses Stück vorzugsweise die Decorationsoper genannt werden kann. Wenn man die hohe Entwicklung bedenkt, welche die Ausstattung der Opern damals erreicht

hatte, so lässt der grosse Ruhm, den Schott's Jerusalem erlangte, auf ganz ausserordentliche Leistungen schliessen. Sein viel bewundertes Meisterwerk war »der weitberühmte Tempel Salomonis, so bei fünfzehn Tausend Thaler alleine kosten soll«, wie Barthold Feind in seinen Gedanken von der Opera (Gedichte 1708 S. 111) erzählt.

Als eine eigentliche geistliche Oper im früheren Sinne hat man das Stück natürlich nicht mehr anzusehen; Postel folgte auch hierin dem Wege, welchen sein Vorgänger im Cara Mustapha zuerst beschritten hatte. Werfen wir nun einen Blick auf einige Scenen, die sich in der bedrängten jüdischen Stadt abspielen. Das »Vorspiel« zeigt in einem finstern Walde unterschiedliche Gräber, das eine derselben wird durch einen Blitzstrahl geöffnet, ein »Altvater« steigt empor, welchem der Engel Michael das bevorstehende Schicksal der Stadt offenbart, nicht nur in Worten sondern auch in kriegerischen Zeichen am Himmel. Der Grundton des Ganzen ist in diesen Worten angeschlagen:

Aria.

Altvater. Wach auf, Jerusalem, wach auf! Thu' Busse!
Fall dem erzürnten Gott zu Fusse!
Dein Unglück rennt in vollem Lauf.
Wach auf, Jerusalem, wach auf!
(Es lässet sich ein Altar sehen, bei welchem plötzlich ein helles Licht erscheinet und wieder vergehet.)

Michael. Des Glaubens Licht und Herrlichkeit
War hell und schön bei dir zu finden;
Nun aber wird's in künft'ger Zeit
Verschwinden.

Von den erschütternden Umständen, welche Josephus berichtet, sind hier einige wirkungsreich angebracht. So der von Jesus, Ananias Sohn, der unaufhörlich »Wehe« ruft. Die jüdischen Anführer halten Kriegsrath; die Ersten unter ihnen sagen:

Phanes. Der Höchste lass das Wetter übergehen,
Dass doch sein Haus erhalten bleibe,
Und wir der Freiheit Frucht geniessen.

Johannes. Ja, Freiheit soll den Tod versüssen.
Und geht der Sonnen güldne Scheibe
Eh'r nieder in des Ganges Flut,
Eh'r mein mit Grimm erfüllter Muth
Jerusalem den Römern wird ergeben. (I, 12.)

Da kommt dieser Jesus mit seinem stehenden »Weh, weh, Jerusalem!« Sie werden wüthend über den »Unglücksvogel«, der nicht schweigen will, und lassen ihn schlagen. Als er späterhin wieder auftritt, stimmen die im Vorhofe des Tempels liegenden Todtwundten, Hunger- und Pestkranken mit ein:

Jesus. Jerusalem!

Alle. Weh, weh!

Johannes. Kommst du, verdammter Hund!
Schon wiederumb an's Tages Schein?

Aria.

Jesus. Jerusalem, dein End' ist da,
Du musst zu Grunde gehen.
Dein allerletzter Tag ist nah,
Du wirst ihn eilig sehen.

Chor. Jerusalem, dein End' ist da,
Du musst zu Grunde gehen. (II, 17.)

Nicht minder gelungen ist, wie die Hungersnoth an Titus berichtet wird. Es ist Agrippa, der Vierfürst und Herodäer, ein edel gehaltener Mann, der durch Vorstellungen und Bitten bei Titus wenigstens das Schlimmste abzuwenden sucht. Als Titus den glücklichen Fortgang der Eroberung vernimmt, ruft er aus:

So blüht annoch dein Glück, o röm'sches Reich!

Agrippa. Ach aber, denk' den Jammer an,
Mein Titus, der Jerusalem betroffen.

Titus. Zu ihrer Straf!

Agr. Es ist kein Heil zu hoffen,
Ohn Pest und Mord ist fast kein einzig Haus.
Ja, was man kaum gedenken kann:
Es ist gewiss, dass in der Hungerswuth
Von einer Mutter ist gegessen
Ihr eigen Kind, ihr selbst erzeugtes Blut.
Wer grauset nicht davor?

Titus. O grosser Gott,
Du wirst mir doch den Greuel nicht zumessen!
Du weisst ja wol, dass Titus diss nicht thut!
Was ist vor Rath, zu hemmen solche Noth?

Agr. Man müsste sie zur Uebergab' annehmen.

Alexander. Man wird den Weg zu fernerm Wüthen bahnen.

Titus. Es muss doch sein. Wir woll'n zum Sturm anführen
Das ganze Heer, doch uns vorher bemühen,
Durch einen Vorschlag sie zu ziehen
Aus ihrem Untergang. (II, 2.)

Später bittet Agrippa für den Tempel:

Mein Titus, lass den Wunderschein
Des Tempels, der nicht ist zu schätzen,
Den alle Welt nicht gnugsam kann erheben,
Doch nicht den Flammen übergeben!

Titus. Wir wollen uns an seiner Pracht ergetzen,
Und lassen ihn umb deinetwillen frei,
Dass er des röm'schen Reiches Zierde sei.

Alle. Wir fallen diesem Vorschlag bei.

Den glänzenden Tempel sieht man von verschiedenen Seiten: brennend in der Ferne, — vom Vorhofe aus, — vom Heiligen aus so dass das Allerheiligste noch verdeckt bleibt bis die eindringenden Römer den Vorhang wegreissen und mit den besten Geräthen schnell entweichen, da die Flammen überall durchschlagen. Während des Brandes halten sie ihr Siegesopfer, mit welchem der erste Theil oder die Eroberung des Tempels schliesst. Dies ist die Scene.

Der Schauplatz stellet vor etliche abgebrannte oder sonst vom Sturm ruinirte Mauern . . . Es bringen etliche Priester einen Altar heraus, worauf das Dankopfer soll gehalten werden . . .

Titus. Der höchste Gott, der in den Wolken wohnt,
Hat uns den Sieg verliehen;
Er hat der Feinde Trotz belohnt,
Davor muss ihm ein heiligs Opfer glühen.
(Unterdess präpariren die Priester das Opfer.)

Tiberius Alexander. Das ganze Heer kann nach so vielen Siegen
Sich nicht vergnügen,
Bis dass ich dir auf ihr Geheiss
Hiemit des Kaisers Namen gebe:
Vespasian, der neue Kaiser, lebe!

Alle. Vespasian, der neue Kaiser, lebe!

Titus. Ich will dafür mit allem Fleiss
Mich nach dem Heer, sie zu bedanken, fügen.
Indessen zünd't das Opfer an,
Dass man dadurch dem Himmel danken kann.

Aria.

Chor. Es lebe der Römer vortrefflichste Held!
Ihr brünstigen Flammen,
Führt Danken und Wünschen itzt beides zusammen
An's Sternengezelt!
Es lebe der Römer vortrefflichste Held!
(III, 15.)

Im zweiten Theil, welcher die Eroberung der Burg Zion behandelt, verzettelt sich die Handlung noch mehr; die ernsten Scenen gewinnen ein roheres Ansehen, was bei allen solchen Wiederholungen der Fall ist, die jüdischen Vorgänge sind daher in diesem zweiten Stücke fast sammt und sonders widerwärtig. Ein schönes Lied ist aber das folgende. Der Hohepriester Phanes, der bessere unter den Halsstarrigen, seufzt:

1.

Aria. Wo ist nun der Spangen Gold,
Tochter Zion, das dich zierte,
Welches deine Stirne führte,
Da dir Glück und Himmel hold?

2.

Gott hat vor der Locken Pracht,
Damit er dich prangen liesse,
Als er noch dein Bräutgam hiesse,
Deinen Scheitel kahl gemacht. (2. II, 16.)

Dieses hat schon einem alten Leser so wohl gefallen, dass er sich ein »*NB.*« dabei schrieb. Es ist in der That eine Perle. Und in jener Zeit!

Dem verkommenden jüdischen Wesen entgegen entfaltet sich das römische in voller Pracht, und auch darin offenbart sich wieder der feine Verstand des Librettisten, dass er hierbei durchaus den mythologischen d. h. heidnischen Charakter zu wahren weiss. Von der Art, wie dem Componisten im Texte vorgearbeitet wird, ist das folgende Terzett, welches drei Häupter im römischen Lager singen, ebenfalls ein gutes Beispiel:

Aria.

Sch. Pol. Tib. } a 3. Ja, ja, wann uns das Glück geneigt,
Muss alles wol gelingen.
Pol. So blüht der Liebe Freudenbaum;
Sch. Tib. } a 2. Was Sorgen heisst, verspührt man kaum.
Sch. Die Hoffnung wird dadurch erquickt,
Pol. Tib. } a 2. Des Herzens Traurigkeit erstickt,
Tib. Der Muth mit Tapferkeit gesäugt,
Pol. Sch. } a 2. Die frohe Geister springen.
Pol. Sch. Tib. } a 3. Ja, ja, wann uns das Glück geneigt,
Muss alles wol gelingen. (2. I, 12.)

Die mythologischen Vorstellungen bilden eins der Hauptstücke dieser Oper, so dass wir uns noch etwas darauf einlassen müssen. Ihre Veranlassung ist im ersten Stücke die Liebe des Titus zu Berenice, im zweiten das Geburtsfest seiner Tochter Julia. Beide Vorstellungen kann man als Muster ihrer Zeit ansehen, nur muss man seine Erwartungen nicht zu hoch spannen.

Zu Anfang der ersten für Berenice tritt Titus mit Gefolge ein, Berenice u. A. sind im »Saal des Ballets« versammelt.

(Sie setzen sich auf Stühle, und kommet darauf eine Maschine, unterdess dass eine sanfte und schläfrige Musik gehöret wird, auf der Erden, in welcher Endymion sitzet und schläft, neben ihm sitzen 2 Satyri und 2 Schäferinnen, welche herausgehen und tanzen und den Endymion im Tanz aufwecken. Worauf er singet:)

Aria.

Anmuthreicher Stand der Ruh!
Du kannst einzig mich beglücken . . . u. s. w.

(Er schläft wieder ein. Unterdess kommt Diana in einer Maschine aus der Luft mit 2 Jägern und 2 Nymphen begleitet. Im Herunterfahren wird eine Symphonie von Schallmeien und Violinen wechselweis gespielet.)

Aria. 1.

Diana. Amor ist schneller als flüchtiges Wild!
Eilet ein Rehe durch Wälder und Hecken,
Bleiben doch endlich die Läufe bestecken,
Wenn man die Büsche mit Netzen gefüllt.
Aber die Triebe
Feuriger Liebe
Werden durch nichtes auf Erden gestillt.
Amor ist schneller als flüchtiges Wild.

(Auf das Ritornell dieser Arie tanzet das Gefolg der Diana mit des Endymions seinem, in welchem Tanz die Jäger die Schäferinnen und die Satyri die Nymphen verfolgen.)

Endymion wird endlich erweckt, und während beide zusammen in der Maschine aufsteigen, singen sie als Duett

Aria.

a 2. Schlingt euch zusammen,
Sternen und Flammen!
Bindet der siegenden Liebe die Kron',
Dass sie geniesse verdieneten Lohn.
Zephir, komm, streue mit Rosen die Bahn
Himmel hinan! (1. I, 9.)

Das Geburtsfest der Julia nimmt im zweiten Stücke die Hälfte des mittleren Actes in Anspruch. Zuerst empfangen die Eltern, Titus und seine Gemahlin (die sich verkleidet bei ihm einstellte) Glückwünsche, und die Krieger tragen unter Gesang und Tanz ihr Bild herum. Dann folgt als

»Neunter Auftritt.

Das Theatrum verändert sich in den kaiserlichen Saal. Nachdem Titus mit der Kaiserin und dem ganzen Hofe erschienen, welche sich an die Seite des Theatri stellen, eröffnet sich der Hintertheil, welcher eine See vorstellet, auf welcher die Geburt der Venus in einem Ballet präsentiret wird. Unterdess dass die Venus in einer verdeckten Muschel von Delphinen gezogen herangeführt, tanzen die drei Grazien am Ufer, umb selbe zu empfangen. Wann die Muschel angelandet, thut sie sich auf, die Venus tritt heraus und tanzet mit den Grazien. Unterdess eröffnet sich der Himmel, in welchem etliche kleine Lust- und Liebes-Götter tanzen, ihre Freude über die Geburt der Venus zu bezeugen, worauf eine Wolke hernieder fährt, durch welche die Venus gen Himmel geführet wird, — und beschliesset der ganze Chor:

Aria.

Alle. Lange lebe Julia!
Werthe Venus unsrer Zeiten,
Tausend Glück muss dich begleiten
Fern und nah.
Lange lebe Julia! (2. II, 9.)

Postel hat die Wirkung solcher Scenen, die natürlich nicht mehr Inhalt haben als ein derartiger Tand selbst von viel grösseren Dichtern gewöhnlich zu haben pflegt, noch dadurch zu erhöhen gewusst, dass er sie mit contrastirenden Vorgängen umgab. (Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für gemischten Chor.

Wilh. Maria Puchtler. Drei Chöre für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 25. Partitur und Stimmen Pr. M. 2,50. Wien und Troppau, Buchholz und Diebel.

H. Die ersten Gesangssachen, die der Componist veröffentlicht. Es freut mich, sagen zu können, dass sie eine günstige Meinung über des Verfassers Befähigung für Vocalmusik erwecken und den gelungenen Productionen der Gattung zuzuzählen sind. Sie treffen den Ton des Gedichts, haben Gefühlswärme, ohne sentimental zu sein, entbehren nicht des melodischen Elements, sind geschickt gemacht und nicht schwer zu singen — ich denke, mit diesen Eigenschaften können sie

sich schon in Gunst setzen bei Sängern und Hörern. In No. 1, »Spätherbstnebel« von Heine, bringen Sopran und Alt zu Anfang die erste Silbe von Spätherbstnebel zweimal allein und erst im dritten Takt das ganze Wort. Das Zerreissen desselben wäre zu vermeiden gewesen, stört aber deshalb weniger, weil die Silbe auf langgehaltenen und leise erklingenden Tönen liegt. No. 2, »Um Mitternacht« von Rückert, enthält ein kleines Sopransolo, das von guter Wirkung ist. Das dritte Lied ist das Lenau'sche »Weil' auf mir, du dunkles Auge«. Eine kleine Nebenfrage: war es nöthig, in den Liedern das *ppp* so häufig anzuwenden? Mit *pp* wäre in den allermeisten Fällen auszukommen gewesen, meine ich. Solch minutiöses Piano, häufig wiederkehrend, ermüdet und bringt ausserdem den Componisten in den Verdacht, als hasche er nach Effect. Dass Herr Puchtler gelegentlich den Tenor mit dem Sopran oder Alt, oder Sopran und Alt zusammengehen lässt, dagegen ist an und für sich nichts zu erinnern; man braucht solchen Combinationen nicht aus dem Wege zu gehen, wenn sie von selbst sich darbieten und man überzeugt ist, durch sie die beabsichtigte Wirkung hervorbringen zu können. Wir finden sie bei unseren besten Componisten. Man soll sich nur vor unmotivirter Anwendung derselben hüten, sie nicht verbrauchen oder wohl gar zur Manier werden lassen. In vielen Fällen wird man sich dabei veranlasst sehen, eine der anderen Stimmen zu theilen; auch das ist keineswegs unerlaubt, aber ebenfalls zu beanstanden, wenn es zu häufig geschieht und ohne zwingende Nothwendigkeit, was von Theilung der einzelnen Stimme im vierstimmigen Satze überhaupt gesagt sein mag. Letzterer ist nun einmal der Normal- und Mustersatz, von dem man ohne Noth nicht abgehen sollte. Unversehens auftretende neue Stimmen sinken leicht zu blossen Füllstimmen herab und alteriren das Wesen des vierstimmigen Satzes. Dass sie übrigens, besonders bei kräftigen Schlüssen, von grosser Wirkung sein können, wissen wir Alle. Ganz leise empfehle ich Herrn Puchtler Vorsicht in Betreff des Stimmentheilungs-Punktes, Andere brauchens nicht zu hören; weil mehr innere Angelegenheit, werden sie auch weniger davon berührt. Uebrigens wird man längst gemerkt haben, dass vorliegende Chorgesänge nicht, wie andere ihrer Art wohl, vom einfachen Quartett auszuführen sind; sie erfordern der öfter eintretenden Stimmtheilung wegen mindestens doppelte Besetzung jeder Stimme. Die Ausstattung des Opus seitens der Verlagshandlung ist lobenswerth. Ich glaube, dass man die Chöre mit Theilnahme und Vergnügen singen und hören wird, und gebe ihnen meine besten Wünsche mit auf die Reise.

Für Pianoforte.

Wilh. Maria Puchtler. Romanze (Cis-moll) für das Pianoforte. Op. 31. Pr. 1 M. Wien und Troppau, Buchholz und Diebel.

H. Die Romanze ist an bereits vorgeschrittene Spieler zu adressiren, von denen sie gern gespielt werden wird. Sie ist solide angelegt und ausgeführt, nicht zu lang, interessirt in ihrem melodischen wie harmonischen Theile, vereint mit innerem Ernst gefällige Schreibweise und weiss trotz ihres elegischen Charakters das Cis-moll, eine Haupttonart für Ausdruck des Weltschmerzes, doch von diesem frei zu halten. Es mag hiermit auf sie aufmerksam gemacht sein.

Für gemischten Chor mit Begleitung.

Friedrich Kiel. Zwei Gesänge von Novalis für gemischten Chor mit Orchester oder Pianoforte. Op. 63. No. 1. Partitur und Clavierauszug. Pr. 3 M. Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

Eine edel gehaltene, die Stimmung des Novalis'schen Gedichts »Es giebt so bange Zeiten« nicht nur wiedergebende, sondern noch mehr vertiefende Composition von mässiger Länge (29 Octav-Seiten in Partitur), die Gesangvereine, welche ernsten Gesängen zugänglich sind, interessiren wird. Sie will genau einstudirt sein, bietet jedoch besondere technische Schwierigkeiten weder in ihrem vocalen noch instrumentalen Theile. Das Ensemble erfordert eben Sorgfalt. Die Partitur, welcher löblicherweise auch der Clavierauszug beigefügt ist, fordert ausser dem Streichquartett eine Flöte, eine Oboe, zwei Clarinetten, zwei Fagotts und zwei Hörner, macht also keine bedeutende Ansprüche.

Für Männerchor.

Carl Reinecke. Drei italienische Volkslieder für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen. Pr. M. 1,75. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Das Heftchen enthält ein neapolitanisches Volkslied (»Ach, wie so traurig erhellt«), ein savoyardisches (»Oft, wenn erbleicht der Sterne Pracht«) und ein sicilianisches (»Schlummerlos rauschen die Saiten«). Hauptsächlich durch Silcher, der die Lieder in seinen »ausländischen Volksmelodien« brachte, wurden sie verbreitet. Herr Reinecke nun hat sie für Männerchor gesetzt und diesem damit wieder gutes Singmaterial zugeführt, das er nicht verfehlen mag sich anzueignen — mit Ausnahme von No. 3. Wie nämlich Herr Reinecke dazu kommt, die vier Anfangstakte des Liedes bei ihrer späteren Wiederholung in Cis-moll statt wieder in A-dur zu bringen, ist uns um so unerklärlicher, als er sonst den Charakter des Volksliedes durch seine Harmonisirung wohl zu wahren weiss, wenn auch nicht zu leugnen ist, dass er hie und da etwas zu gewählt harmonisirt. Variatio delectat! — ganz richtig, aber nur bis zu einer gewissen Grenze, die das Volkslied selbst zieht. Nicht variatio um jeden Preis! Wir fragen jeden Unbefangenen, ob er sich bei der angezogenen Stelle A-dur oder Cis-moll als harmonische Unterlage denkt? Die Melodie weist zu direct auf Dur hin, als dass er zweifelhaft sein könnte; absolut nichts lässt an Moll denken oder es erwarten. Kein Wunder, dass die Stelle matt und abgestanden klingt. Moll ist hier notorisch unrichtig und verdirbt das schöne Lied.

Für Violine mit Clavier.

Louis Haas. Nachtgesang. Romanze für Violine mit Pianofortebegleitung. Op. 2. No. 3. Pr. M. 1,50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Wir können nicht sagen, dass wir von der Romanze sehr erbaut wären. Sie klingt mehr oder weniger gequält und gesucht und bietet weder in Melodie noch Harmonie Bemerkenswerthes. Geradezu hässlich sind, vom Schlusse ab gezählt, Takt 10, 11, 12, zu nennen, die man selbst dem ABC-Schüler nicht verzeihen würde. Oder soll das vielleicht genial sein? An harmonischen Härten fehlt es auch sonst nicht, doch sind sie nicht so schlimmer Sorte wie in besagten Takten. Das Stück soll ein Nachtgesang sein und träumerisch vorgetragen werden, also wohl einen nächtlichen Traum des Verfassers vorstellen. Träumt er in Zukunft nicht bedeutungsvoller für Violine mit Clavier, so wird ihm kein Vorwurf gemacht werden, wenn er die Träume nicht notirt für seine Mitmenschen, specialiter -Spieler. *Freidank.*



Musikbrief aus München.

XVII.

(Fortsetzung.)

Die Soiréen des einheimischen Streichquartettes steigerten sich diesmal von einem Abende zum andern. Das Programm der ersten enthielt, angeblich auf »vielseitiges Verlangen« die Wiederholung des in der vorhergegangenen Saison gespielten, nicht gerade hochbedeutsamen Beethoven'schen F dur-Quartettes mit dem »schwer gefassten Entschluss« Op. 135. Von Jos. Haydn kam eines der in der Form niedlichsten, in den Gedanken reizendsten ganz kleinen Quartette in A-dur, von Mozart das dem Könige von Preussen gewidmete B dur-Quartett zu gerundeter Aufführung, wobei sich nur an Stelle der Glätte mehr Tiefe der Auffassung hätte geltend machen dürfen. Bedeutenden Fortschritt in letzterer Beziehung bekundete die zweite Soirée namentlich durch den von wahrem Verständnisse beseelten, charaktervollen Vortrag Concertmeister Walter's in dem Adagio in Haydn's Es dur-Quartett aus Op. 2. Eine wie grossartige Entwicklung die Quartettmusik in einem Säculum genommen hat, wie sie aber gleichwohl auf der ursprünglichen kunstgesetzlichen Basis in Bezug auf die Form stehen bleiben musste, zeigte hierauf ein unlängst erschienenes, in jeder Beziehung neues und doch in Form und Anordnung so echt classisches Quartett in E-moll Op. 173 vom Altmeister F. Lachner, welcher am Tage nach der Aufführung dieses Werkes das dritte Viertel des Jahrhunderts in ungeschwächter Körper- und Geisteskraft vollendete. Die Schönheit und Prägnanz der Themen und Melodien, sowie deren mit allen contrapunktischen Künsten gespickte, äusserst anziehende und spannende Behandlung stellt dieses Quartett in die erste Reihe von Allem, was seit fünfzig Jahren auf diesem Gebiete geschaffen wurde. Dabei hält es sich stets innerhalb des Quartettrahmens und nutzt die gewählten Mittel aus, ohne sie zu überschreiten. In rhythmischer Beziehung verdient eine ungemein graziöse und natürlich fliessende Anwendung des Fünfvierteltaktes im Trio des leichtbeschwingten Scherzo besondere Erwähnung. Der Vortrag dieses an die Technik wie das Ensemble grosse Anforderungen stellenden Werkes war ein sehr guter; die Beifallsbezeugungen waren denn auch äusserst lebhaft. Das aller Wahrscheinlichkeit nach noch dem vorigen Jahrhunderte angehörige A dur-Quartett aus Op. 18 von Beethoven machte in gelungener Wiedergabe den Schluss des schönen Abends. Die letzte Quartettsoirée enthielt das genussreichste Musikstück der ganzen letzten Concertsaison: L. Spohr's Octett Op. 32 für Streichquartett, Contrabass, Clarinette und zwei Hörner, ein formvollendetes Werk, ausgezeichnet durch die herrlichsten Melodien und einen Wohlklang, der theils bezaubernd, theils glänzend wirkt. Das Auditorium dankte mit dem hellsten Enthusiasmus für diese köstliche Spende und hofft damit die Bahn gebrochen zu sehen für andere Werke des genialen, neuerlich so vernachlässigten Autors. Die Wiedergabe war eine äusserst gelungene und musste es sein, wollte sie dem Werke gerecht werden; namentlich concertirte das erste Horn, von Herrn Kammermusiker Strauss geblasen, beinahe obsiegend mit der ersten Geige. Die Variationen dieses Octetts behandeln, wie ich nebenbei erinnere, in entzückender Weise das schöne E dur-Thema aus den Claviersuiten von G. F. Händel. Den Anfang dieser Soirée bildete Beethoven's Streichtrio-Serenade Op. 8 in grösstentheils recht gelungener Aufführung; ausserdem erschien ein vorläufig ungedrucktes E moll-Quartett des kgl. Kammermusikers J. Venzl, welches ungeachtet mangelnder Originalität und thematischer Prägnanz ob seiner klaren Factur manche Freunde fand.

Auch ausserhalb der Quartettsoiréen ist viel Kammermusik öffentlich gespielt worden — eigentlich im Widerspruch mit sich selbst. Die Kammermusik-Abende der Herren Bussmeyer (Piano), Hieber (Violine) und Werner (Violoncell) zeichneten sich wiederum durch Auswahl interessanter Programme aus. Der erste Abend enthielt vor Allem Schubert's Es dur-Trio, ein Lieblingsstück seines Autors und — gewiss ein solches aller Musikfreunde. Bei dem gesangvollen, technisch meisterhaften Vortrage erübrigte nur der Wunsch, das Trio, anstatt im Finale gekürzt, in seiner ganzen »himmlischen Länge«, das Scherzo und den ersten Satz aber in etwas ruhigerem Tempo zu hören. Beethoven's Serenade Op. 25 für Flöte, Geige und Bratsche war in ihren sieben äusserst lieblichen und reizvollen Sätzen gleichwohl gewissermaassen der Glanzpunkt des Abends. Der Kammermusiker Tillmetz, ein ganz vorzüglicher Flötist, trug wohl das Meiste zu der gelungenen Wiedergabe bei. Der Componist Saint-Saëns steht hier namentlich seit seiner persönlichen Anwesenheit in hohem Ansehen und jedem seiner Werke kommt eine günstige Stimmung entgegen. Das Clavierquartett in B-dur rechtfertigte diese Gunst vollständig. Man wird nicht verkennen, dass auch hier, wie bei anderen ersten Sätzen des geistvollen Franzosen, die Figuren über eine feste motivische Gestaltung fast zu sehr die Oberhand gewinnen, und dass im Scherzo und Finale einiges allzu kühn Hingeworfene nahezu unschön klingt; aber ebenso freudig muss man zugeben, dass ein echter, ganzer Künstler vor uns tritt, der mit genialer, anregender Erfindungskraft und origineller Gedankenfülle eine hohe Formvollendung und Gewandtheit der contrapunktischen Behandlung verbindet. Der specifisch französische Hauch — denn es ist nur ein Hauch, der die Werke streift — nimmt ihnen nichts an ih.em Werthe. — Der zweite Kammermusikabend brachte Mozart's unvergleichliches, tiefbewegtes G moll-Quartett, dann Beethoven's A dur-Cello-Sonate, wobei der Cellopart von Herrn Werner sehr mittelmässig gespielt wurde. Es war ein glänzendes Zeugniss für den hohen musikalischen Werth von Rheinberger's A moll-Duo Op. 15 für zwei Claviere, dass es auch nach jenen beiden Werken allerersten Ranges tiefen und nachhaltigen Eindruck machte; sein schöner poetischer, reich melodiöser Inhalt wurde durch die beiden Spieler Herren Bärmann und Bussmeyer vorzüglich zum Ausdrucke gebracht. Eine hochwillkommene Schlussnummer war G. F. Händel's *Concerto grosso* in C-dur für zwei Violinen und Violoncell mit kleiner Orchesterbegleitung, welches unter Mitwirkung einiger opferwilliger und kunstbegeisterter Hofmusiker sehr stilvoll gegeben wurde. Möge der schöne Anfang, der hierdurch mit solchen Werken gemacht ist, auch Fortsetzung und anderwärts Nachahmung finden.

Auch der Cellist und königl. Hofmusiker Bürger arrangirte einen genussreichen Kammermusik-Abend. Professor Bärmann eröffnete denselben im Vereine mit Herrn Brückner, Seifert und dem Concertanten durch den sehr abgerundeten, schwungvollen Vortrag des prächtigen Clavierquartetts von Schumann. Mit grossem Interesse und reichem Beifalle wurden auch wenig bekannte Variationen für Clavier und Violoncell von Beethoven über ein Thema aus der »Zauberflöte« aufgenommen. Der Concertgeber zeigte die vielen Vorzüge seines Spieles, einen sehr vollen und warmen Ton, technische Meisterschaft und effectvolle Auffassung noch ganz besonders in dem schönen und dankbaren A moll-Concerte von Volkmann, dessen formelle Structur nur etwas unklar. Auch Herr Brückner hat durch Vorführung der D moll-Sonate von Rust wieder den Beweis geliefert, dass wir an ihm vermöge seiner grossen, stilvollen Auffassung und seines breiten Tones bei voller Virtuosität einen hervorragenden Vertreter classischen Violinspieles besitzen. Durch den warm empfundenen Vortrag einer Arie aus dem »Messias«, dann je eines Liedes von Brahms und Schubert verschönerte Herr Hofopernsänger Fuchs den Abend. (Schluss folgt.)



ANZEIGER.

[439]

Bekanntmachung.

Die unterfertigte Stelle nimmt vom 1. August l. J. ab in das k. Hoforchester einen **Hornisten** (Secundarius) in contractliches Engagement und fordert allenfallsige Bewerber auf, sich unter Angabe ihrer einschlägigen Verhältnisse sofort anher zu melden.

München, 15. Juni 1878.

(M. 5379.) **Königliche Hofmusik-Intendanz.**

---

[440] Wer ertheilt gründlichen Unterricht im **Harfenspiel** und wäre geneigt unter den günstigsten Bedingungen hierzu auf das Land zu kommen? Adressen werden sub: „*M. v. B. 55 Rundewiese in Wstpr. postlagernd*“ erbeten.

Autographische Notendruckerei.

Unterzeichneter empfiehlt seine autogr. Notendruckerei den Tit. Componisten, Musikdirectoren, Kapellmeistern sowie Gesang- u. Dilettantenvereinen zur schnellen, tadellosen und billigen Vervielfältigung von Chor- u. Orchester-Stimmen bestens. Auf Wunsch mit feinen Titelblättern.

Zürich, im Mai 1878.

[441] *Louis Spange*

Musiker und Autograph, — Schlossergasse 2.

---

[442] Zum Johannisfeste.

Vergiss für mich die Rose nicht!

(Johanni 1877)

Gedicht von **Müller von der Werra**

für

eine Singstimme

mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

Philipp Tietz.

Op. 34.

Ausgabe für eine hohe und tiefe Stimme Pr. à 50 Pf

Leipzig, Verlag von **C. F. KAHNT,**

Fürstl. S.-S. Hofmusikalienhandlung.

---

[443] Verlag von ***F. E. C. Leuckart*** in Leipzig.

Soeben erschienen:

Ambros, A. W., Geschichte der Musik. *Vierter Band* (Fragment). Auch unter dem Titel: Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance von **Palestrina** an. XVI und 487 Seiten. Gr. 8. Geheftet 12 ℳ netto. Gebunden 18,50 ℳ netto.

Langhans, W., Die Musikgeschichte in 12 Vorlesungen. Gr. 8. Geheftet 4,50 ℳ

---

[444] In meinem Verlage ist erschienen:

JERY UND BÆTELY

Oper

von

Ingeborg von Bronsart.

Clavierauszug mit Text Mark 7,50 netto.

LEIPZIG. **C. F. KAHNT,**

Fürstl. S.-S. Hofmusikalienhandlung.

---

[445] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Pianoforte-Werke

zum Vortrage wie zum Studium.

Bach, Joh. Seb., Ausgewählte Stücke aus den Violin-Solo-Sonaten, bearbeitet von Joachim Raff.

Heft 1. Chaconne. 3 M.
Heft 2. Präludium und Fuge in Amoll. 2 M. 50 Pf.
Heft 3. Sarabande in Hmoll. Menuett 1, 2. Bourrée in Hmoll. Presto. 2 M. 50 Pf.
Heft 4. Präludium und Fuge in C. 2 M. 50 Pf.
Heft 5. Siciliano. Bourrée in E. Largo. Giga in Dmoll. 2 M.
Heft 6. Präludium und Fuge in Gmoll. 2 M.
Heft 7. Loure. Allemande in Hmoll. Giga in E. Andante. Gavotte und Rondo in E. 2 M. 50 Pf.

—— **Drei Suiten** für Orchester. Bearbeitet von J. Raff.
No. 1 in C. No. 2 in Hmoll. No. 3 in D à 3 M.

—— **Sechs Fragmente aus den Kirchen-Cantaten und Violin-Sonaten,** übertragen von Camille Saint-Saëns. 4 M.

Dieselben einzeln:
No. 1. Ouverture aus der 29ten Kirchen-Cantate. 1 M. 50 Pf.
No. 2. Adagio aus der 3ten Kirchen-Cantate. 1 M.
No. 3. Andantino aus der 3ten Kirchen-Cantate. 1 M.
No. 4. Gavotte aus der 2ten Violin-Sonate. 80 Pf.
No. 5. Andante aus der 3ten Violin-Sonate. 80 Pf.
No. 6. Presto aus der 35ten Kirchen-Cantate. 80 Pf.

—— **Sechs Sonaten** für Violoncell. Bearbeitet von Joachim Raff.
No. 1 in G. 2 M.
No. 2 in Dmoll. 2 M. 30 Pf.
No. 3 in C. 2 M. 30 Pf.
No. 4 in Es. 2 M. 30 Pf.
No. 5 in Cmoll. 2 M. 30 Pf.
No. 6 in D. 2 M. 50 Pf.

Beethoven, L. van, Op. 71. **Sextett** für zwei Clarinetten, zwei Hörner u. zwei Fagotte. Bearbeitet von H. M. Schletterer. 2 M.

—— Op. 81. **Sextett** für zwei Violinen, Viola, Violoncell und zwei Hörner. Bearbeitet von H. M. Schletterer. 2 M. 50 Pf.

—— **Musik** zu einem **Ritterballet.** Uebertragen v. Ferd. Dulcken. 3 M.

—— **Polonaise** und **Menuett** aus den Trios Op. 3 und Op. 25, übertragen von Charles Delioux. 2 M.

Bergson, Michel, Op. 62. **Concert symphonique** (en Mi mineur). Arr. pour Piano seul par l'Auteur. 3 M. 30 Pf.

Berlioz, Hector, Op. 21. **Ouverture du Corsaire,** arr. par H. G. de Bülow. 2 M.

—— **Danse des Sylphes** de la Damnation de Faust, transcrite par Fr. Liszt. 2 M.

—— **Marche des Pèlerins** de la Sinfonie Harold en Italie, transcrite par Fr. Liszt. 3 M.

—— **Marche au Supplice** de la Sinfonie fantastique (Episode de la Vie d'un Artiste), transcrite par Fr. Liszt. 2 M. 50 Pf.

Blomberg, Adolf, Op. 5. **Zwei Fantasiestücke.** 3 M.

Bödecker, Louis, Op. 8. **Variationen** über ein deutsches Volkslied. 2 M.

—— Op. 9. **Drei Rhapsodien.** 3 M.

Brahms, Johannes, Op. 15. **Concert** (in Dmoll). 7 M.

—— Op. 35. **Studien.** Variationen über ein Thema von Paganini. 2 Hefte à 3 M.

—— Op. 39. **Walzer.** 3 M.

Bürgel, Const., Op. 19. **Ball-Scenen.** Ein Cyclus von Tänzen.
No. 1. Polonaise. 1 M. 80 Pf.
No. 2. Ländler. 1 M.
No. 3. Polka. 1 M. 30 Pf.
No. 4. Walzer. 1 M. 30 Pf.
No. 5. Mazurka. 1 M. 30 Pf.
No. 6. Menuett. 1 M.
No. 7. Galopp. 1 M. 80 Pf.

(Fortsetzung folgt.)

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 3. Juli 1878. Nr. 27. XIII. Jahrgang.

Mozart's Concerte für Clavier und Orchester.

Mozart's Werke. Serie XVI.

Concerte für Clavier und Orchester.
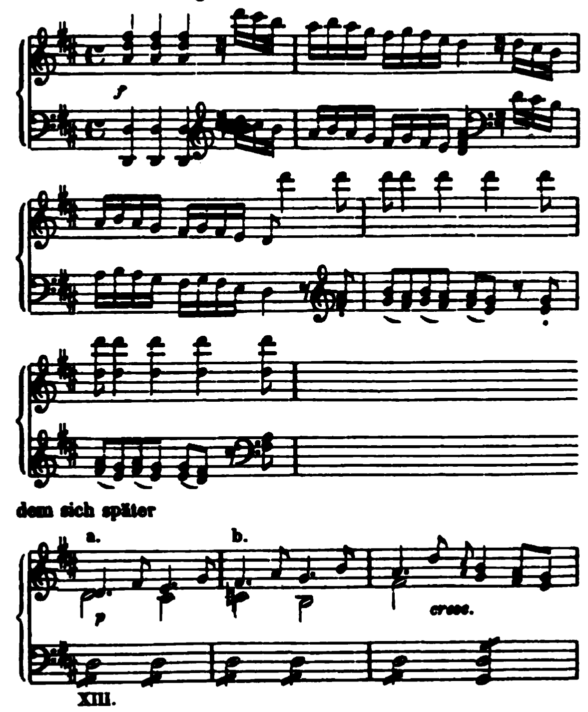
No. 1. F-dur 4/4. Köchel No. 37 }
No. 2. B-dur 4/4. Köchel No. 39 } M. 5. 10.
No. 3. D-dur 4/4. Köchel No. 40 }
No. 4. G-dur 3/4. Köchel No. 41 } M. 4. 80.

Leipzig, Breitkopf und Härtel.
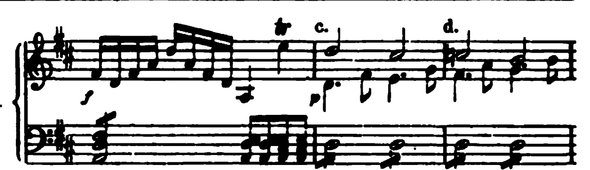
(Schluss.)

Ein kräftiger Satz ist das *Allegro maestoso* des D dur-Concertes. Schon der Umstand, dass Mozart Trompeten hinzu nahm, deutet darauf hin, dass er auf Entfaltung grösseren Glanzes bedacht war.

Das Ritornell beginnt:



dem sich später



anschliesst. Es sei hiermit auf die Versetzung der Oberstimme *a b* und *c d*, als im doppelten Contrapunkte der Octave geschrieben, hingewiesen.
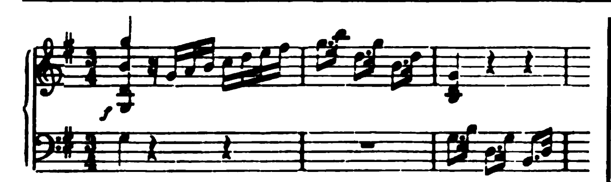
Die Solostimme ist mit besonderer Sorgfalt, namentlich in Bezug auf Klangwirkung concipirt, es lässt sich denken, dass sie seiner Zeit von Mozart's Meisterhand vorgetragen durchschlagenden Effect gemacht haben muss. Wuchtige Einschnitte, rollende *Unisono*-Gänge und grosse Beweglichkeit in der Begleitung gestalten den Satz zu einem sehr lebhaften, Ernst und Würde jedoch niemals verleugnend.

Die Wiedergabe des zweiten Themas ist bemerkenswerth. Die Umkehrung dieses würde für das Clavier nicht die Wirkung erzielt haben, wie diese durch die beiden Geigen hervorgebracht wird, statt dessen wird eine frei eintretende Wechselnote angewendet (Seite 71 Takt 9), eine Umformung, die so recht der Eigenartigkeit des Instrumentes angepasst ist.
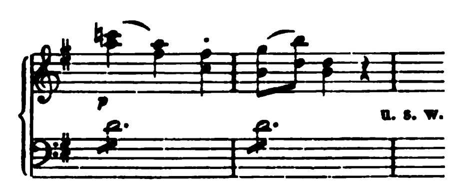
In Bezug auf die Vorschläge sei die Bemerkung eingeschaltet, dass in unserer neuen Ausgabe diese zum ersten Male in dem Werthe notirt erscheinen, in welchem sie auszuführen sind, gewiss eine wesentliche Verbesserung, um jede Willkür auszuschliessen. In älteren Stichen, z. B. in der André'schen Partitur-Ausgabe der Concerte Mozart's finden wir noch sämmtliche Vorschläge ♪ bezeichnet, während die Autographe den Werth genau angeben. J. Rietz bespricht in dem Vorwort zur Partitur des Idomeneo Seite IV (Breitkopf und Härtel) diese Angelegenheit aufs Eingehendste, ihm gebührt das Verdienst, dass auch in diesem Punkte Klarheit eingetreten ist.

Dagegen ist in diesen Clavier-Concerten die Trillernachschlagsnote (resp. Noten) ausgeschrieben. Wenn auch an und für sich dagegen nichts einzuwenden ist, so wäre zu wünschen gewesen, dass sie, falls sie nicht handschriftlich ist, in Parenthese gestellt worden wäre.

Der erste Satz des G dur-Concerts ist im Allgemeinen einfacher gehalten, als der gleiche des D dur-Concertes, der Durchführungssatz ist enger gefasst. Mit Ausnahme der Ritornelle, die voll instrumentirt sind, begnügt sich das Orchester damit, in discretester Weise die Solostimmen harmonisch zu stützen. Das erste Thema beginnt:



Namentlich der diatonische Gang im ersten Takte wird benutzt, um auf mannigfaltigste Weise verwendet zu werden. Entgegengesetzt ist diesem kräftig einschneidenden ein sehr melodiöses zweites Thema, welches die Flöten



intoniren.

Die Mittel- und Schlusssätze sind freier gearbeitet; erstere in Liedform sämmtlich mit der Bezeichnung *Andante*, letztere rondoartig, leichtfüssig in schnellem Tempo sich bewegend.

Von den langsamen Sätzen ist es namentlich der des zweiten Concertes in B-dur, welcher uns besonders zu fesseln vermag. Die Streichinstrumente beginnen mit einem *Unisono*, welches später vom Soloinstrumente mit darüber gelegter Triolenfigur aufgenommen wird. Diese wird festgehalten, abwechselnd bald in den Oberstimmen, bald in den Bässen erscheinend, entwickelt sich ein Satz, der anmuthiger kaum gedacht werden kann.

Wie sinnig wird auf Seite 54 eine Reihe von Vorhalten eingeführt, die ganze Periode, trotz ihrer Einfachheit, reizvoll gestaltend.

Die dritten Sätze des ersten und dritten Concertes sind mit Repetition des ersten Theiles; ob in letzterem Falle das Wiederholungszeichen irrthümlich? — jedenfalls fehlt, wenn dieses handschriftlich, die Bezeichnung ⌈1⌉ ⌈2⌉.

In den Schlusssätzen zeigt Mozart sich von der liebenswürdigsten Seite; der Hörer soll mit dem Gefühl des Wohlbehagens scheiden. Lebhaft, heiter, gewürzt durch unzählige charakteristische Züge werden wir dem innewohnenden Zauber uns nicht verschliessen können.

So mögen denn diese Concerte, nachdem sie über 100 Jahre geruht haben, ihren nochmaligen Einzug in die musikalische Welt, zu Nutz und Frommen dieser, halten.

Corrigenda.

Seite 4 Takt 6 das Trillerzeichen nicht auf dem ersten Viertel, sondern auf *es*.
- 7 - 8 Violino II fehlt ♭ vor *a*.
- 16 - 11 Clavier erstes Viertel lies



- 25 - 4 Clavier unteres System falsche Harmonie untergelegt, lies



- 27 - 7 Clavier } lies Vorhalt ♪
- 31 - 12 Oboe I }
- 32 - 11 Viola lies *c* statt *d* ($\frac{6}{5}$-Accord).

Seite 41 Takt 9 Oboe I zweites Viertel } fehlt ♮ vor *e*.
- 41 - 11 Clavier erstes Viertel }
- 59 - 5 Clavier fehlt ♮ vor *e* (vergleiche den Paralleltakt Seite 64 Takt 12).

Paul Graf Waldersee.

Die zweite Periode der Hamburger Oper von 1682 bis 1694, oder vom Theaterstreit bis zur Direction Kusser's.

(Fortsetzung.)

Bei aller Breite der Anlage war es Postel in dieser »Verstöhrung Jerusalems« doch nur ungenügend gelungen, den Gegenstand in seinem Kern vorzuführen. Es war eben kein passender Bühnenstoff. Wenn er im Vorworte die Enttäuschten damit abwehrte, dass er sagte, man hätte, um ihren Wünschen nachzukommen, das ganze neue Testament mit eineinfügen müssen, so bezeichnen seine Worte das ganz Richtige, freilich in einem anderen Sinne; denn dieser Stoff verlangt eine oratorische, über die Bühne hinausgreifende Anlage, wenn er zur Gattung kommen soll.

Bei dem letzten Sturme sind die Chöre der Juden und Römer ähnlich in Thätigkeit gesetzt, wie bei der unter No. 13 aufgeführten Alceste von Lully. Wie sehr die Hamburger Bühne, namentlich auf Postel's Betrieb, bemüht war auch die französische Kunst Lully's bei sich zu acclimatisiren, sehen wir abermals in diesem Jahre, welches die dritte Pariser Oper brachte, und zwar wieder in der Sprache des Originals:

46. Achile & Polixene, tragédie en musique. Die unglückliche Liebe des Achilles und der Polixena, in einem Singspiel vorgestellet nach der französischen Musik. Anno 1692. 30 Bl., zweifaches Vorwort u. 5 Acte. 5 Verwandlungen, je eine für den Act. 28 (eigentlich nur 25) Arien; die Bandstrophe erscheint nur in einer einzigen kleinen Arie und bei 3 Chören.

Die gegenüber gedruckte Uebersetzung war von *Postel* angefertigt. Es ist dieses die Oper, von welcher Lully den ersten Act fertig hinterliess, worauf sein Nachfolger *Colasse* die vier andern Acte und den Prolog hinzu setzte. Der Prolog blieb in Hamburg fort, weil er sich stets auf Paris und Louis XIV. bezog, alles übrige wurde strict französisch gegeben. Die Uebersetzung schloss sich eng dem Französischen an; ihre Nothwendigkeit hatte die 1689 aufgeführte Oper Acis et Galatée (No. 35), welche weder Uebersetzung noch Vorbericht erhielt, gewiss deutlich demonstrirt. Postel richtete sie so ein, dass die französische Musik nach ihr gesungen werden konnte und wir dürfen annehmen, dass sie auch wirklich auf der Bühne deutsch gesungen wurde, wenigstens zum grössten Theile, da sich schwerlich bei dem ganzen Personal eine genügende Fertigkeit im Französischen voraussetzen lässt. Das kurze Vorwort Postel's ist belehrend: »Geneigter Leser. Es wird dir gegenwärtig auf unserm Opern-Theatro ein sonderbares Stück vorgestellet, dessen Verse und Redensarten manchem fremd werden vorkommen, der, ohn diesen Vorbericht zu lesen, dieselben ansiehet. Denn wenn man es nach hiesigem Gebrauch hätte wollen einrichten, müssten beiderlei auf ganz andere Manier heraus kommen, nämlich die Verse recht regulier mit ordentlichen Arien dazwischen, und die Redensarten nicht so hart, wie sie bisweilen sein; hätte man aber nichts anders als eine Verdeutschung intendiret, so würde man an sehr vielen Orten einiger Fehler zu beschüldigen sein . . . So dienet demnach zur Nachricht, dass man die Musik, welche auf dieses, in französischer Sprach geschriebenes Stück gesetzet ist, behalten und nach derselben die teutsche Uebersetzung also eingerichtet hat, dass sie auf eben dieselbe Musik unveränderlich kann gesungen

werden; wer nun verstehet oder zu consideriren beliebet, was dieses vor eine Arbeit ist, der wird sich vielleicht nicht verwundern, wann die Verse frembd, die Redensarten bisweilen hart oder etwas tunkel, und die Version nicht allemal den Worten nach gegeben ist; man hoffet aber doch zum wenigsten, was das letzte betrifft, dass, wann nicht der rechte Sinn des Französischen behalten, doch zum wenigsten ein gleich gültiger, der die Connexion des Stückes nicht tourbiret, davor gesetzet ist. Dem aber dieses gleichwohl noch nicht genug zur Entschüldigung dienen kann, der versuch es und nehme eine andere französische Opera und thue mit der eben dasselbige, wann er's denn besser machet, so soll er auch ohn einige Missgunst von uns selber gelobet werden. Adjeu.« Diese Herausforderung konnte Postel dreist wagen, denn in seiner Zeit würde es um so weniger Jemand besser gemacht haben, weil es eine völlig neue Kunst war. Alle Uebertragungen von theatralisch-musikalischen Werken, die man bisher vorgenommen hatte, bestanden fast ohne Ausnahme in Bearbeitungen; wie viel auch von dem Fremden an Text oder Musik zur Verwendung kam, es erschien immer nur als ein Einzelnes, als Stück in einem neuen Ganzen. Von einem so eigenthümlichen Gebilde, wie die französische Oper war, liess sich aber das einzelne Musikstück um so weniger benutzen, weil es gewöhnlich an sich nur eine geringe Bedeutung hatte und bei seinem Verwachsensein mit dem Ganzen schwer auszulösen war; in dem Ganzen lag der Werth, man musste entweder dieses vorführen, oder auf das Stück verzichten. Die französische Oper ist es also gewesen, welche zuerst bewies, dass selbst eine theatralische Musik, die einen ganzen Bühnenabend ausfüllt, ein zusammenhängendes Kunstwerk sein kann.

Einigermaassen spricht aus Postel's Worten auch das Selbstgefühl. Man hatte bereits etwas Eigenes, gab dieses Fremde als ein Fremdes und in seiner Art »Sonderbares«, Merkwürdiges. Zehn Jahre vorher hätte man solches noch nicht zu thun vermocht, dieses Bewusstsein kam erst mit der Zeit durch die gelungenen heimischen Leistungen. Erblicken wir hierin nun einen steigenden Fortschritt, so ist doch auch zugleich eine gewisse Beschränktheit darin zu erkennen, welche auf die Dauer für die Hamburger Oper nichts Gutes verhiess. Man begnügte sich im Ganzen damit, dass die französische Oper eben französisch sei und dass man es diesseit des Rheines anders mache; im Einzelnen wurde damals wohl Manches den Pariser Componisten nachgebildet, aber ihr Werk im Ganzen liess man als etwas Fremdes bestehen und die Kunstmittel, welche sie hauptsächlich verwandten, wurden zu diesem Zwecke in Deutschland nicht ernstlich geprüft. Unsere Hansastadt machte es in der Oper ähnlich wie London, sie importirte die fremde Kunst als Handelswaare, und nur zum Theil als Muster für die eigene Production.

Gewiss musste Lully's Oper in Hamburg einen fremdartigen Eindruck machen, denn die Wirkung liegt dort nicht in den einzelnen Gesängen, sondern in der Vereinigung aller Ausdrucksformen unter Vorwalten des Recitativs. Am Schlusse des zweiten Actes, wo Priamus, Andromeda und Polyxena bei Achill um Hector's Leichnam bitten, in der Klage der Briseis, in der ganzen Schlusscene und an anderen Stellen ist alles wesentlich Recitativ, und wo ein Lied, eine Arie auftaucht, hebt es sich nur wenig aus dem Uebrigen hervor. Ebenso verschieden von der italienischen und deutschen, wie die Musik, ist auch die dramatische Anlage. Das obige Stück kann man kurz nennen trotz seiner fünf Acte. Die Deutschen machten es viel gründlicher, motivirten, entwickelten und verwickelten sich dadurch nicht selten; die Franzosen greifen die Hauptsachen heraus, setzen die Uebergänge voraus, wodurch Fluss, übersichtliche Einheit und dramatische Contraste überall gesichert sind. Es lässt sich nicht leugnen, dass namentlich Postel im Einzelnen von der Pariser Oper etwas lernte, aber die Hauptsachen, den entwicklungsfähigen Kern, liess man unangerührt, hierzu war die Zeit noch nicht reif. Die aufsteigende Richtung in der Musik war zunächst an das Italienische gewiesen. Diese Jahre um 1690 waren es trotzdem aber, welche sich der französischen Musik besonders günstig erwiesen; in der folgenden Periode unter der Direction Kusser's werden wir solches noch deutlicher wahrnehmen.

47. Der römische Prinz aus Polen Sigismundus, oder das menschliche Leben wie ein Traum, in einem Singespiel auf dem hamburgischen Schauplatz vorgestellet 1693. 32 Bl., 2 Vorreden und 3 Acte. 6 Verwandlungen. 36 Arien, 27 in der Rundstrophe.

Wieder von *Conradi* und *Postel*. Das Stück ist kein anderes als Calderon's »Leben ein Traum«. Man kannte aber das Original nicht, sondern benutzte eine holländische Uebersetzung. »Diese erzählte Geschicht, oder vielmehr dieses Gedicht, günstiger Leser (heisst es im zweiten Vorwort), ist durch eine holländische Feder erstlich in einer Comœdia auf den Schauplatz geführt, und weil es von sonderbarer Artligkeit, hat man es in einer Opera, aber versichert nicht ohne grosse Mühe, wollen ümkleiden . . . Was aber die Materie an sich selbst betrifft, ist es, dem Vermuthen nach, ein pur lauteres Gedicht . . . Gnug ist es, dass die Erfindung artig, desswegen sie auch vielen gefallen, und ferner zur Ergetzung rechtschaffener Gemüther ist erwählet worden. Wo aber einer gedenket, hier eine vollkommene Version der holländischen Comödie zu finden, betriegt er sich, weil man aus derselben nur den Verstand genommen, doch mit ein und anderen Zusätzen denselben ausgeziert.«

Der Gang des Ganzen ist beibehalten, auch die Theilung in drei Acte. Der erste Act beginnt und schliesst wie bei Calderon; am Ende des zweiten und am Anfang des dritten Actes ist eine kleine Versetzung vorgenommen. Die Namen der Personen sind auch beibehalten, ausgenommen Prinzessin Estrella welche hier Aurora heisst. Nur einen einzigen Zuwachs hat das Stück durch Postel erhalten und einen recht opernhaften: das Liebespaar Nicander und Floralbe. Hierdurch ist jeder Act um zwei Scenen reicher geworden.

Die holländische Uebersetzung, welche ich nicht vergleichen konnte, muss stellenweise den Sinn des spanischen Dichters sehr mangelhaft wiedergegeben haben, weil sonst manche ganz unnöthige Abweichungen und Fehlgriffe des deutschen Textes unbegreiflich sind. Die herrliche, zum Theil sehr weit ausgeführte funkelnde Bild- und Gleichnissrede Calderon's ist hier gleichsam in Stücke zerschlagen und mitunter nicht ohne Glück zusammen gezogen, um der Musik Platz zu machen. Man dürfte sich aber doch wohl etwas getäuscht und schwerlich bei der Oper die erwartete und in der »Comedie« empfundene Ergetzlichkeit verspürt haben. Denn das Hauptinteresse ist bei dieser Dichtung viel zu sehr an stetige Entwicklung, an gedankenreichen, fast fliegenden Dialog und an Darstellung ganz besonderer (nicht blos allgemeiner Gattungs-) Charaktere gebunden, so dass ihm die Musik wenig beikommen, es aber durch die Verallgemeinerung und Abschleifung der Gestalten, die in ihrem Wesen liegt, leicht abschwächen kann. Davon haben wir auch hier ein Beispiel, wo das, was bei Calderon wild aber wahr und gross ist, oft ungeschlacht und unwahr erscheint. Es liegt hier ebenfalls, wenn auch in anderer Weise, etwas Halbes vor, wie bei der Zwangsverdeutschung in der unmittelbar voraufgegangenen französischen Oper.

Diesen Bemerkungen fügen wir noch drei Proben bei, aus welchen das Verhältniss unseres Operntextes zum Original im Einzelnen ersehen werden kann.

Der Narr Clarin sagt bei Calderon:



Und wenn weder Stolz noch Demuth
Dich bewegen, Personagen,
Die in geistlichen Komödien
Tausendmal zur Rührung zwangen:
So will ich, — der weder Demuth
Hat, noch Stolz, nur eingeschachtelt
Zwischen beiden, — dich ersuchen,
Dass du Schutz und Hülf' uns schaffest.

(Nach der Uebersetzung von Gries, Wien 1825, S. 182.)

Und bei Postel:

Und wann du beiden kein Gehör wilt geben,
So ist doch meine Sache gut;
Denn mich nimmt weder stolzer Muth,
Noch die gerühmte Demuth ein:
Ich bin neutral und halte mich allein. (I, 4.)

Derselbe Clarin fragt den Sigismund bei Calderon:

Was ist dir von dem allen,
Was du hier sahst, am meisten aufgefallen?

Sigismund. Erstaunen mir bereitet
Hat nichts; ich war auf alles vorbereitet.
Doch müsst' ich Eines schauen
Mit Staunen und Bewunderung, wär's der Frauen
Namloser Reiz. Gelesen
Hab ich in einem Buch, das mein gewesen:
Was Gottes Kunst am herrlichsten bewähre,
Das sei der Mann, die Welt in kleiner Sphäre.
Doch ist es, sollt' ich meinen,
Das Weib, weil sie ein Himmel ist im Kleinen,
Und ihn an Reiz besieget
So weit der Himmel von der Erde lieget,
Zumal die ich hier sehe.

(Gries S. 177.)

Und im Deutschen:

Clarin. Was hat dir denn am besten heut gefallen?
Sigism. Vor allen
Hat meinen Geist das schöne Frauen-Bild
Mit angenehmster Lust erfüllt;
Denn ist der Mann die kleine Welt,
Mag sie mit Recht der Himmel sein.
Desswegen auch ihr Wunderschein
Mir besser als der Himmel selbst gefällt.
Ist sie nicht dort? (II, 11.)

Zum Schluss des Ganzen sagt Sigismund bei Calderon:

Was bestaunet ihr und gaffet,
Wenn ein Traum mein Lehrer war?
Wenn ich immer noch erbange
Zu erwachen und von neuem
In des Kerkers engen Schranken
Mich zu sehn? Und wenn auch nicht:
Gnügt's doch, solchen Traum zu haben;
Denn so ward ich mir bewusst,
Dass das Glück des Menschen alles
Wie ein Traum vorüber schwindet.
Drum es mir zu Nutze machen
Will ich heut, so lang' es dauert,
Bittend für so manchen Mangel
Um Erlass; denn edeln Herzen
Eigen ist es, zu erlassen.

(Finis. Gries S. 244.)

Postel hat hieraus mit unläugbarem Geschick folgenden Opernschluss gemacht:

Sigism. Ich aber fürchte doch hierbei,
Dass ich noch schlaf' in allen diesen Sachen,
Und wenn das Glück mich einmal lässt erwachen,
Dass alles nur ein Traum gewesen sei.
Was aber ist des Menschen Leben?
Alle. Nichts anders als ein Traum.
Sigism. Der Glanz, womit wir sind umgeben,
Ist Schatten, Wind und Schaum.
Alle. Es ist des Menschen Leben
Nichts anders als ein Traum.

Mehr mitzutheilen ist schon deshalb nicht räthlich, weil sonst unsere kleinen Dingerchen in dem Lichte einer so gewaltigen Sonne gar zu sehr erbleichen würden.

Clarin, der Narr, muss bei Calderon sterben, was doch sehr hartherzig ist. Menschenfreundlicher gesinnt, vielleicht auch weil Narren unsterblich sind, und sicherlich noch aus dem Grunde dass der Lustigmacher doch das erste Recht hat, an dem nothwendigerweise lustigen Ausgange einer Oper theilzunehmen, lässt Postel ihn leben, ja wohlleben am Hofe des neuen Königs.

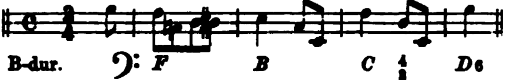
Act II Scene 6 findet sich eine Gesangscene des Chors, die den französischen Stücken dieser Art, wie sie auch in der voraufgegangenen Oper vorkamen, nachgebildet ist. Man bemerkt hier also einen Einfluss derselben, der bei den damaligen musikalischen Weisen und Mitteln freilich nicht sehr nachhaltig sein konnte.

(Schluss folgt.)

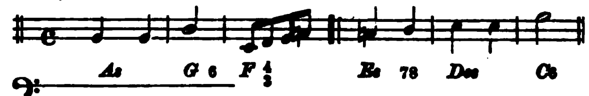
Anzeigen und Beurtheilungen.

Nova Instrumentalia, Polyhymnia etc.

1) **Hermann Bock,** Op. 5. Idylle, Scherzino, Phantasiestück und Humoreske für Pianoforte vierhändig (Leipzig, Breitkopf und Härtel. M. 3. 75.). Die einleitende Idylle ist bescheidenen Inhalts, sauber und verständlich an Melodie; das Thema
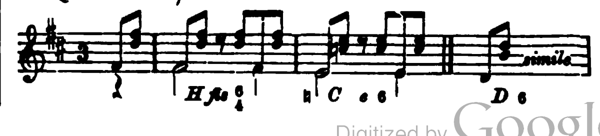


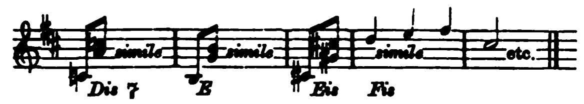
ist breiter verarbeitet als es werth ist — idyllisch tändelnd. Das Scherzino beginnt mit synkopischer Terzquintsext auf *B* in F-moll: daraus entwickeln sich eine Menge flüchtiger Quintsexten und verwandtes Gelichter, die mehr linkisch als scherzhaft klingen; besser lässt sich an, was den grösseren Mittelsatz bildet, in wechselnden zwei- und dreitaktigen Sätzchen. — Liebreich muthet an: das Phantasiestück (As-dur $^2/_4$), ein Lied ohne Worte



dem der rapide Appassionato-Zwischensatz F-moll $^6/_8$ (vielmehr Gegensatz) etwas fremdartig entgegentritt. Die Final-Humoreske in D-moll $^3/_8$ ist zu Anfang einladend, munter, nur für den geringen Inhalt zu weit ausgesponnen in modernem Uebermaass der Modulationen. Donatarius Scharwenka wird das Opus des Freundes trefflich in Brillantfeuer abjegen, da es nicht bestimmt scheint, lang zu leben.

2) **R. Fuchs,** Fantasia quasi Variazioni Op. 17 (Leipzig, Breitkopf und Härtel. M. 3. 50.) ist No. 11 des Improvisator, einer Sammlung verschiedener Clavierstücke von berühmten Meistern und solchen, die es werden möchten. Die vorliegende Variations-Phantasie macht aus dem kecken pikanten Thema, welches in sich selbst schon Variation ist (daher der Quasi-Titel)
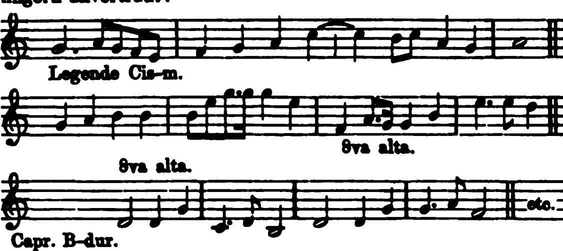




alle gedenklichen Figuren und ist ein elegantes Spielwerk für die Langeweil; kunstliebende Zuschauer werden gebeten, die Finger und Noten aufmerksam zu verfolgen, ob nicht etwa ein Octav-accordischer Saltomortale-Sprung von den mehreren hundert untern Tisch falle. Von den Variationen sind 1 und 2, 5, 6 ziemlich langweilig, besser 9 und 10, welch letzteres hübsch canonisch gearbeitet eine Erfrischung ist, auch die 13, falls nicht ein feines Ohr des ewig gleichen Grundbasses früher müde wird.
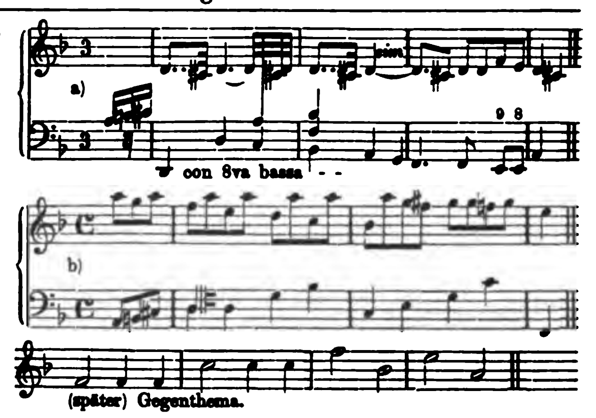
3) **Emil Jerk** hat »Zwei instructive Sonaten in leichterem Stile für Pianoforte componirt, seinen fleissigen Schülerinnen gewidmet«, herausgegeben bei Pietsch in Neustadt. No. 1 in C, No. 2 in G. (M. 2. 70.) Das »Instructive« ist in sofern zweifelhaft, weil die fleissigen, wenn über die Kindheit noch nicht hinaus, nicht alle Griffe mit ihren Händchen abfassen können, z. B. No. 1 (in C) S. 3, 4, 4. 5, 6, 7, übrigens auch Anticipationen und frei dreinbolzende Dissonanzen, z. B. 2, 2, 5, keineswegs kindlich zu nennen sind; andere aber, die schon vorgeschritten, mögen sich an stärkerem Futter üben. Uebrigens ist die Composition nicht genial, aber anspruchslos, daher ansprechend; das Andantino volksthümlich anklingend. Das *c' fis' gis'* übereinander S. 2, 5, 6 ist wunderlich, doch schwerlich verdruckt; vielleicht eine Probe für das fleissige Gehör? — No. 2 ist als Sonate minder einheitlich als die erste Nummer, schon in den Tonarten G, B, D auffallend, auch sonst über die gewöhnliche Schule hinaus gehend. Dagegen ist der Inhalt fleissig gearbeitet, moderner Factur anhängend, doch ohne verrenkte Modulation und schwindsüchtige Chromatik.

4) **Oliver A. King**, Legende Cis-moll, und Impromptu-Caprice B-moll, beide bei Breitkopf und Härtel à M. 1. 50 zu haben, enthalten beide mehr Fingerübungen von geilem Farbenglanz als melodische Musik, es sei denn dass dafür gelten sollen die fast zerquetschten *Cantus firmi*, üblicherweise den Eckfingern anvertraut:



was eben melodisch wirken soll, als *Cantus figuratus* in Lisztischer Manier; die Botschaft hör ich wohl, allein — — Anerkennen zwar mögen wir den etwas mehr melodischen Inhalt der Legende: wären nur unschuldige Seelen ihn sogleich zu vernehmen im Stande!

5) **Vincenz Lachner** Op. 57. Praeludium und Toccata (Leipzig, Leuckart. M. 1. 50.) ist ein gut Zeugniss, dass noch andere Richtungen als die vom Grosskophtha dictirten sich behaupten; der Name von altem Blut und Gut bewährt sich in dem trefflichen Eingang ganz Bachisch, doch nicht ohne dem modernen Genius Rechnung zu tragen vermöge einem kräftigen Gegitter von Octaven-Pallisaden S. 4, welche eine geübte Turnerhand erheischen; aber sie haben nichts gemein mit unseren chromatischen Ueberschwenglichkeiten, indem sie das Eingangsthema (a) klar melodisch und rhythmisch durchführen, danach dann die muntere fast übermüthig neckische Toccata (b) mit drei Themen antwortet:
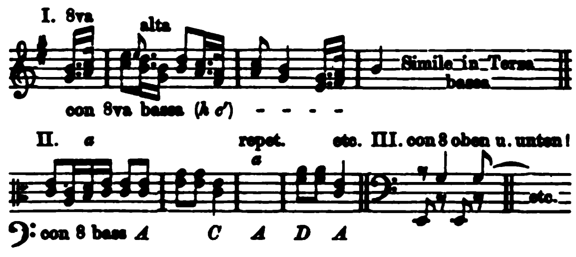


alles durchaus hell und wohllautend, bis auf eine Variante der Oberstimme am Beginn der Schlussperiode S. 9, 3, wo das



etwas Stockiges (Unsingbares?) an sich trägt.
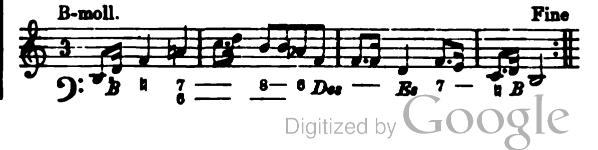
6) **G. Matthison Hansen** Op. 14: »Vom nordischen Mythenkönig Frode Fredegod«, Ballade etc. (Breitkopf und Härtel. M. 1. 50.) in etwas slavischer Färbung, bringt ein Salonprachtstück für die, so es angeht. Man darf wohl die armen Setzer oder Stecher auf doppelten Lohn setzen dafür, dass sie die Massen-Accorde ohne Ende, mit Octaven, Decimen etc. illustrirt, vollständig ausarbeiten müssen statt »8va bassa« zu setzen für sonst unbedeutende Melodien. Hier sind die Melodien:
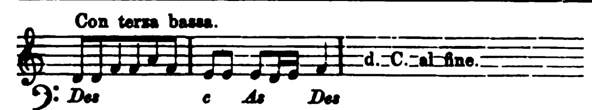


wo nicht bedeutend, doch nicht übel für einmaliges Amusement, zumal keine blutgierige Harmonirung hindurchzieht. Die Figur III. bedeutet einen langwierigen Murkibass der linken Hand allein, unter der Figur I., die in den Piccolo-Registern quiekt, dergleichen immer mehr beliebtwerdender Humbug eigentlich Lüge ist, da es auch von raffinirten Mechanikern trotz aller Pedalfinessen selten klar und richtig ausgeführt wird, gleichwie die chromatischen *Prestissimo*-Scalen der Geiger.
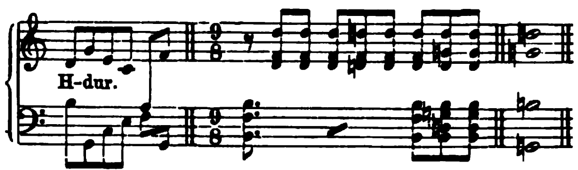
7) **Guglielmo Maria Puchtler** Op. 21 (Offenbach, André. M. 1. 50.) ist ein ähnliches Salonstück, aber — bis auf die Octaven-Katzensprünge und anderen Braverien — inhaltreicher als das vorige; sehr melodisch nimmt sich der Mittelsatz S. 6, 7 aus, an das erste Hauptthema anschliessend, doch mit selbständiger Florisirung.

8) **J. Röntgen** Op. 11, Neckens Polka, Variationen über ein schwedisches Volkslied, No. 12 des Improvisator (vergl. vorher No. 2) (Breitkopf und Härtel. 3 M.) bearbeitet das düstere Mollthema:





in ähnlichem Variationenformat mit ähnlichen mäandrischen Arabesken, die wir als Zeichen der Zeit beklagen, nicht lobpreisen. Einzelne Mittelsätzchen, denen jene »Klunker am Hut« nicht angeheftet sind, verrathen edlere Natur, z. B. S. 17 bis 18 u. a. Die Modulationen sind durchgängig ohne schreiende Gewaltstreiche, doch möchten wir die gesuchte Wendung S. 19 unten:
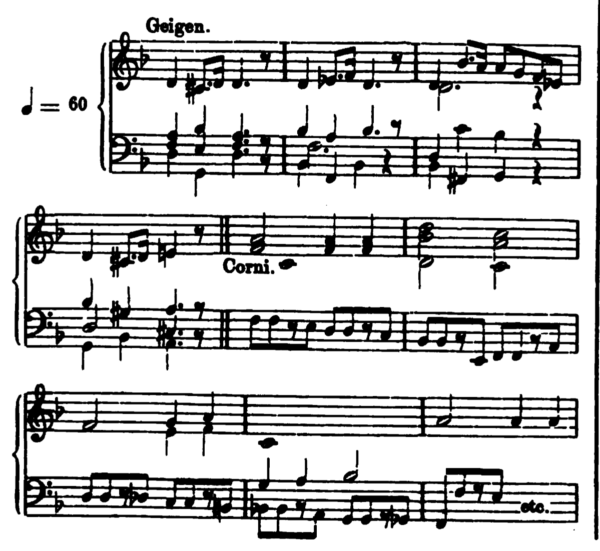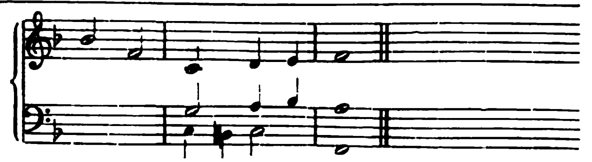


welche Beethoven vielleicht zuerst mit genialer Grobheit angewandt Op. 106

B-dur $\frac{5}{3}$ (unis.) D-dur

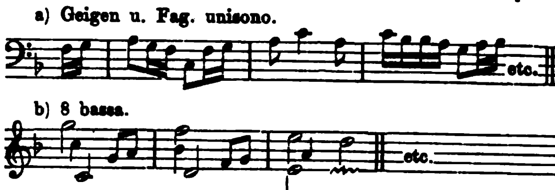
und Schubert häufiger gebraucht als nöthig: dergleichen möchten wir gern gänzlich eliminiren, da sie mehr Unart als Witz aussprechen, weil sie das wohlerwogene Gebot der Vorbereitung der Dissonanzen und ihrer Auflösung in Arsis und Thesis nur wundershalber verletzen, nicht aus innerem poetischen Grunde; unerträglich ist u. a. Schubert's Modulation Op. 103 F-dur nach Fis-moll. (Weiteres über Röntgen vergl. d. Bl. 1875.)

9) **Josef Rheinberger** Op. 87. Sinfonie in F-dur für grosses Orchester. Partitur M. 20 (280 S. Octav), Orchesterstimmen M. 36 (Offenbach, André) ist ein wackeres Stück wirksamer Instrumentirung, im Rhythmischen wohlgestalt, im Moduliren zuweilen überreich, streift wohl zuweilen an das neudeutsch Fortschrittige, doch nicht mit unverständlich räthselreicher Phraseologie, sondern in melodischer Originalität, die uns in seiner trefflichen Phantasie Op. 79 (d. Bl. 1876, Sp. 183) so wohlthuenden Eindruck hinterliess. Ganz vorzüglich muthet uns an: das Adagio, dessen zwei Hauptthemen





reich ausgeführt, mannigfach verflochten und zu einem meisterhaften Schlusse geführt sind. — Die Kunst, ein richtiges Adagio zu setzen, vor zwei bis drei Menschenaltern die Krone des modernen Instrumentale, scheint der jüngeren Generation immer seltener geworden. Unsere Väter verlangten von einer geradegewachsenen Sonate irgend ein ruhiges gemüthlich versenktes Stück als Centrum, als Mitte zwischen feurigen und witzigen Sätzen; die ältere Benennung der Einzelsätze unterschied Praeludium, Canzona, Toccata, auch wohl Toccata — Canzona, wo die Canzone dem menschlichen Gesange entsprach, dem melodischen Ausdruck des Gemüthes in Liebe oder Wehmuth, dem wahren Lied ohne Worte. Wie selten sind diese einfältigen Stücke geworden! — Genug, Rheinberger hat einen Ansatz dazu, wenn er auch in der weiteren Ausführung die Einfalt überschreitet. Aber jene edlen Grundmelodien sind trefflich behandelt, in ihren künstlichen Tonwirkungen reizend, ohne dem einheitlichen Tonbilde zu schaden. — Von den übrigen Sätzen ist das Finale voll sprühenden Uebermuthes mit dem Hauptsatz (a), dessen Gegensatz (b) erst nach zwischengeworfenen (langdauernden) Synkopismen hervortritt; das erste ganz von tiefen Stimmen, derb und kobolzig, das andere schmeichelnd, hübsch variirt mit anmuthigem canonischen Spiel:



Das Thema des Eingangs- oder ersten Satzes (F-dur 3/4, *Allegro* ♩ = 160) ist minder ansprechend: es tritt etwas arrogant auf die Bühne, thut ein Uebriges an Lärmen und punktirten Rhythmen, und giebt weniger an melodischer Melodie — eine mangelhafte und ermüdende Anlage des Ganzen, woran leider auch das Finale von Schubert's sonst so herrlicher C-Symphonie krankt. Das Menuetto pastorale A-dur (der dritte Satz) ist lieblich, doch etwas lau und vielleicht länger als man erwartet. Das Orchester enthält, neben dem Geigenquartett, eine ziemliche Fracht Bläser: 8 Flöten-Register (nebst Piccolo gar 9!), 8 blecherne dito, und damit dem Piccolo ein süsser Widerpart nicht fehle, auch die dickflüssige Tuba bis zum Contra *A*; dies alles mit fleissigen Pauken-Soli und Ripieni fordert mindestens 10faches Geigenquartett und ist nur in grossen Tonhallen ausführbar.

(Fortsetzung folgt.)

Musikbrief aus München.

XVII.

(Schluss.)

Der Schubert-Abend des k. k. österr. Kammersängers Walter aus Wien war von grosser Anziehungskraft, aber auch von ungewöhnlichem Erfolg begleitet. Der fruchtbarste und melodienreichste Meister nach Mozart verträgt solche Exclusivität und hat bei grosser Popularität eine gewaltige Anzahl enthusiastischer Verehrer, wozu auch Schreiber dieser Zeilen

gehört. Herr Walter sang ein Dutzend der schönsten Schubert'schen Lieder, also doch den dreissigsten Theil der im Drucke erschienenen. Derselbe besitzt eine sehr weiche und biegsame Tenorstimme, deren Höhe er allerdings nicht mehr stark anstrengen darf, einen herrlichen Ansatz und eine treffliche Vocalisation, dann eine meisterhafte Deutlichkeit der Aussprache und ein tiefes, seelisches Empfinden, so dass er als Liedersänger selbst mit einem Stockhausen um die Palme ringen mag. Walter ist aber Bühnensänger von Beruf: daher einige an das Unschöne streifende allzu dramatische Accente in den Liedern »Am Meere« und »Am Feierabend« und das etwas unruhige Tempo in »Wohin?«. Von ergreifender Wirkung waren »Die liebe« und »Die böse Farbe«, sehr schwungvoll die in A-dur gesungene »Ungeduld«. Ein schönes *mezza voce* wirkte namentlich in »Liebesbotschaft« aus dem »Schwanengesang« und »Fischers Liebesglück« aus dem Nachlasse. Walter weiss eben auch durch eine richtig angebrachte Stimm-Modulation die Charakteristik seiner Vorträge zu erhöhen. Herr Herm. Riedel aus Wien verdiente schon als Walter's Accompagnateur das höchste Lob; nicht minder zeichnete er sich aber als Solist mit Schubert's knapper Amoll-Sonate Op. 143, dem Impromptu Op. 142 Nr. 4 und einer Reihe Ländler aus, worin er sich als ebenso virtuosen als tief fühlenden und Schubert ganz verstehenden Meister seines Instrumentes bewährte. In anderen Clavierstücken fielen einige Tempo-Willkürlichkeiten auf. Ein zweiter Schubert-Abend wäre wohl ebenso besucht geworden wie dieser erste; Walter sang aber bei seinem zweiten Auftreten mit nur einer Ausnahme lauter nach-Schubert'sche Lieder, die weniger Zugkraft erwiesen. Gleichwohl musste man auch für diese Spenden sehr dankbar sein, zumal für Schumann's »Nussbaum«, Schubert's »Ständchen« und Rubinstein's »Es blinkt der Thau«. Riedel wusste als Componist nicht im gleichen Maasse wie als Pianist zu interessiren; Walter sang einige seiner Lieder von geringer Erfindung. Eine Mazurka und Ballade von Chopin und eine Gavotte von Reinecke waren aber wieder Meisterstücke in Bezug auf Vortrag und Technik.

Die leider einzige Soirée der kgl. Vocalkapelle erfreute sich eines ebenso reichhaltigen als durchgehends genussvollen Programmes. Wie prachtvoll jubelnd erklang die erste Nummer »*Regina coeli laetare*« für vierstimmigen Chor mit Orgel von Antonio Caldara, wie tiefbetrübt und klagend Lotti's achtstimmiges »*Crucifixus*«. Jos. Haydn war durch eine schöne Motette strengsten Stiles »*Non nobis domine*« vertreten. Ihre ausgezeichnete Virtuosität des Vortrages, Reinheit der Intonation und Ausdauer bewährte die Vocalkapelle besonders wieder in der sehr schwierigen und anstrengenden Motette von J. Seb. Bach »Singet dem Herrn ein neues Lied!«, deren erster Satz schon stürmischen Beifall erzielte. Bei dem 23. Psalm von F. Schubert schienen die vier Solo-Frauenstimmen nicht ganz zusammen zu passen. Der Damenchor brachte R. Schumann's »Wassermann« vollendet zu Gehör. Mehr Anmuth, als man Berlioz zutrauen möchte, besitzt dessen Chor »*L'adieu des bergers à la sainte famille*«. Rheinberger's »Johannisnacht« Op. 91 für Männerchor und Clavier, ein sehr melodiöses, ansprechendes, unschwer aufführbares Werk hatte einen bedeutenden Erfolg. Auch zwei fünfstimmige Chorlieder von M. Zenger aus Op. 24: »Sommerruh« und »Dornröschen« wirkten sehr frisch, natürlich und wohllautend. Die Schlussnummer bildete Mendelssohn's stark ans Dramatische streifende, übrigens schwungvolle Hymne für Sopransolo mit Chor- und Orgelbegleitung. Frl. Weckerlin sang sowohl dies Solo als die Arie mit obligatem Violoncello aus Händel's »Cäcilienode« mit warmer Auffassung und all den Vorzügen ihres sympathischen Organes. Herrn Werner's Cellovorträge, namentlich in einer Sonate von Boccherini, waren kaum genügend.

Fräul. Weckerlin's Name führt mich noch zu ein paar biographischen Notizen, mit welchen ich meinen Brief schliesse. Sie ist vor Kurzem Frau Bussmeyer geworden; der Kunst bleibt sie — und zwar in München — mit ihrem Gatten erhalten. Von Nachbaur's Auftreten als »Lohengrin« in Rom haben die politischen Blätter mehr als nöthig berichtet. Einer würdigen und echten Kunstpriesterin, Frau Kammersängerin Sophie Diez, welche der hiesigen Bühne wohl 40 Jahre angehörte und als Sängerin jeden Genres den Gipfelpunkt der Kunst erreicht hat, bereitete das Publikum bei ihrem nach einer Unterbrechung von ein paar Jahren mit ungeschwächter Kraft unternommenen letzten öffentlichen Auftreten in ein paar kleinen Rollen die wärmsten Ovationen. Ihr Name glänzt unter den ruhmvollsten der Münchener Oper.

Berichte.

Stuttgart, 19. Juni.

F. Hiller hat seine neueste grössere Composition: »Rebecca, ein biblisches Idyll«, entstanden im Sommer des vorigen Jahres, der musikkundigen Königin von Württemberg gewidmet. Das Werk war bis jetzt noch nirgends gegeben worden. Gestern aber kam es hier, vom Componisten persönlich geleitet und in Anwesenheit der Königin, zur Aufführung durch den Kirchenmusikverein, unter Mitwirkung der Hofkapelle, des Herrn Schütky und der Schweriner Opernsängerin Frl. v. Dötscher. Den zweiten (kürzeren) Theil des Concerts bildete Hiller's Hymne nach Worten der heiligen Schrift: »Israel's Siegesgesang«, 1871 componirt und dem deutschen Kaiser dedicirt. — Der Text zu »Rebecca«, welchen der Componist nach der biblischen Erzählung und zum Theil mit Benutzung der ursprünglichen Worte sich selbst gebildet hat, behandelt Elieser's Reise nach Nahor's Stadt, seine Brautwerbung für Isaak und den Abschied vor der Heimkehr mit Rebecca. Ausser Rebecca, Elieser (Bass) und Laban (Bass) erscheinen darin Chöre der Knechte Eliesers, Jungfrauenchöre und volle Chöre vom Hausgesinde Laban's. Die Composition ist sehr effectvoll, namentlich in den Chören, die Verwendung des reichen Orchesters überall fein und gewählt. Der Componist hat sich nicht durch den Stoff verführen lassen, in älteren Oratorienstil zurückzutauchen zu wollen; aber die Musik, obgleich sie im Ganzen moderne Färbung trägt (etwas moderner als bei Mendelssohn), ist — wie von Hiller nicht anders zu erwarten — frei von Ausschreitungen; sie zeigt uns eine tüchtige Contrapunktik, überhaupt völlige und geschmackvolle Beherrschung der Kunstformen. So ist z. B. über einem lange andauernden Basso ostinato ein Männerchor aufgebaut, der sich in seinen mannigfachen Wendungen und Verschlingungen durch die gleichbleibende Figur der Orchesterbässe nicht beengen lässt; der Gedanke ist ganz hübsch, während des Lobgesangs, den Elieser's Knechte auf der Hinreise anstimmen, zugleich das stetige Fortrücken des Zuges durch den hartnäckigen Bass anzudeuten. Nachdem das Ziel erreicht und die Werbung mit glücklichem Ausgang vollzogen ist, ruft Laban die »Harfner und Pfeifer« herbei, um vor den Gästen zu spielen. Dieser »Musik der Spielleute« hat der Componist orientalischen Charakter zu verleihen gesucht; zwischen den Pizzicato-Accorden aller Streichinstrumente führen Oboe, Clarinette und Flöte abwechselnd eine fremdartig, doch anmuthig klingende Melodie aus. — Es ist nicht zu zweifeln, dass das schöne Werk Hiller's aller Orten, wo es zu Gehör kommt, sich Freunde erwerben wird.

Die etwas ältere Composition, die Hymne, ergreift durch das kräftige Pathos der Vollchöre, denen übrigens auch ein milder Frauenchor mit Sopran-Solo (»Die mit Thränen säen, werden mit Freuden ernten«) an die Seite gegeben ist. Das Werk, als schon anderwärts bekannt, bedarf hier keiner näheren Besprechung.

Ausgeführt wurden beide Werke vortrefflich, nicht blos in den Solostimmen, sondern auch im Chor und im Orchester. In »Rebecca« hat den grössten Solo-Part Elieser (Herr Schütky), den kleinsten Laban (ein Mitglied des Kirchenmusikvereins), den schönsten Rebecca (Frl. v. Dötscher). In der Hymne kommt nur Sopransolo vor. Sowohl im einen als im andern Werke mussten wir wieder lebhaft bedauern, dass Frl. v. Dötscher, welche früher der hiesigen Oper angehörte, uns verlassen hat; ihre prächtige Stimme hatte sie uns eben so werth gemacht wie ihre verständnissvolle Auffassung und musikalische Bildung.



ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 10. Juli 1878. **Nr. 28.** XIII. Jahrgang.

Streichquartette von Johannes Brahms.

H. D. Der Verfasser nachstehender Zeilen kann sich nicht anmaassen, die Bedeutung des Kunstschaffens von Johannes Brahms und die Schönheit und Gedankentiefe seiner älteren und neueren Werke besser zu würdigen wie jeder andere unbefangene Hörer. Dass er nach einer längeren Unterbrechung, welche ihm die Verhältnisse auferlegten, es wieder unternimmt, an dieser altgewohnten Stelle über einige der neueren Werke Brahms' zu sprechen, kann er nur durch den tiefen Eindruck rechtfertigen, den er von jedem derselben gleich bei der ersten Bekanntschaft empfing. Ueber diesen sich auszusprechen ist ihm Bedürfniss; und gegenwärtig darf man sich dazu auch wohl mit mehr Muth entschliessen, wo man doch wohl nicht mehr zu befürchten hat, wenn man Brahms den ersten Componisten der Gegenwart nennt, mit Worten wie »Coterie«, »Cliquenwesen« u. dgl. begrüsst zu werden. Brahms hat den Weg zu den musikalischen Herzen, welche in den verwirrenden Kunsteindrücken des Tages gesund geblieben sind, längst gefunden, und diejenigen Kunstfreunde, welche die Ueberzeugung haben, dass von einer Fortentwicklung der guten Tradition, von einem Fortschritte der Kunst nirgendwo anders gesprochen werden kann, wie bei den Männern, die in dem wirklichen und nicht dem missverstandenen Beethoven ihre Wurzel haben, bilden nicht mehr eine kleine Gemeinde. Wenn trotzdem dies unser Organ in einer Reihe von Jahren dieses Componisten seltener gedacht, ja seine gewichtigen neueren Werke gar nicht zu eingehender Besprechung gebracht hat, so werden die nachfolgenden Betrachtungen um so eher an der Zeit erscheinen, wenngleich der Schreiber die Würdigung einer Erscheinung wie Brahms gern in berufeneren Händen sähe.

Was den jetzt schreibenden Componisten so vielfach abgeht, was ist es vorzugsweise? Gedanken, selbständige, klar concipirte und festgeformte Gedanken, und zwar musikalische Gedanken; nicht etwa Tonweisen und Folgen, bei denen und durch die etwas anderes, den musikalischen Kunstmitteln an sich Fremdes, gezeichnet und vorgestellt sein soll, sondern solche, in denen die Empfindung sich in schöner Form fühlt und ausspricht. Aber auch nicht Phrasen, wie sie das vielfach angeregte musikalische Leben so reichlich gestattet. Man sagt wohl von unserer Sprache, dass sie für so manche Dichter selbst dichtet und denkt. Eine Masse poetischer Wendungen und Ausdrücke, Bilder und Gleichnisse u. s. w. haben unsere Dichter in Umlauf gebracht, so dass der nicht productive, aber lebhaft nachempfindende Nachkömmling es nicht schwer findet, seine Phantasie und sein Gedächtniss zu Hülfe nehmend, etwas hervorzubringen, was ohne trivial oder gedankenlos zu sein, doch von eigenartigem Geiste keine Spur zeigt. In der Musik ist es nicht anders. Insbesondere ist die Ausdrucksweise Mendelssohn's, sind die Rhythmen und Accordfolgen Schumann's dem jüngeren Geschlecht so in Saft und Blut übergegangen, dass eine starke Individualität erfordert wird, sich von der Nachahmung, der man sich gar nicht entziehen kann, zur Selbständigkeit zu erheben. Ja der Kampf, der hier von dem einzelnen geführt werden muss, wird häufig um so eher zu Gunsten der Unfreiheit, der Unselbständigkeit entschieden, als man dadurch des Beifalls und des raschen Verständnisses in viel höherem Grade sicher sein darf. Die Menge will keine Anstrengung, sie will leichte Anknüpfung an das was ihr bereits vertraut ist, und ist geneigt, scharf umgrenzte Individualitäten abzustossen, wenn diese es verschmähen, ihr gefällig den halben Weg entgegen zu kommen.

Gedanken also, festgefügte, inhaltvolle musikalische Gedanken! sie sind in der neueren Production ausserordentlich selten geworden. Aber auch entwicklungsfähige Gedanken, und dabei die Fähigkeit sie zu grösseren organischen Gebilden zu entwickeln. Auch darin fehlt es zwar keineswegs an Routine, wohl aber an Geschmack, Selbständigkeit, Abkehr von der Phrase. Und auch hier Entwickelung nach musikalischen Gesetzen, kein Vermengen verschiedener Kunstgattungen, kein Hineinbringen von Darstellungsobjecten, welche der Musik widerstreben.

In allen diesen Dingen liegen, wie man von jeher überzeugt war, die Erfordernisse des musikalischen Kunstwerks, und weil diese erfüllt waren, darum preisen wir Mozart, Beethoven, Schumann. Wir werden zwar in neuerer Zeit belehrt, dass die bisherige Entwickelung unserer Kunst nach Form und Gehalt nur eine Vorstufe zu einer unendlich höheren gewesen, und unsere grossen Meister sich mit dem Ruhme begnügen müssen, Stufen in der Entwickelung zu einer Kunstleistung zu sein, wovon sie erst eine dunkle Ahnung zeigten. Zur Erkenntniss dieser Höhe haben wir uns freilich bisher auch in der Kritik noch nicht emporschwingen können und halten uns daher auch diesmal in unserer Besprechung an Werke, welche sich vorläufig noch an jene unvollkommene Vorstufe anlehnen. Beethoven hat freilich, so will man uns belehren, die Unzulänglichkeit der reinen Instrumentalmusik selbst eingesehen, und dieses Geständniss durch die Hinzunahme des Wortes in der neunten Symphonie abgelegt, so dass nun eine reine Instrumentalmusik nicht mehr möglich scheint — so versichern uns Leute, deren Theorie, vorher schon fertig, dieser Umformung der Geschichte bedarf. Beethoven hat jedoch — und das lehrt die unerbittliche wirkliche Geschichte — die Hinzu-

nahme des Chors zur Symphonie als einen Fehler erkannt, er hat nach derselben eine ganze Reihe reiner Instrumentalwerke geliefert (denn man wird ja die grossen Quartette doch nicht der Theorie zu Liebe ignoriren wollen) und die zehnte Symphonie ohne Chor entworfen. Und an den wirklichen Beethoven, nicht einen der Theorie zu Liebe entstellten, haben sich die angeschlossen, welche nach ihm der Ansicht blieben, dass in den Formen der Instrumentalmusik sich musikalische Gedanken sehr wohl darstellen und organisch entwickeln lassen können. Die Berechtigung derselben wird trotz Gervinus und den Musikdramatikern durch ihr blühendes Vorhandensein und ihre ungeschwächte Wirksamkeit genügend dargethan. Es sind zwei so grundverschiedene Entwicklungen, die sich hier beide von Beethoven's Namen herleiten, dass es kaum ein Wunder ist, wenn dieselben sich kaum mehr verstehen. Die musikalische Dramatik, wie die neudeutsche Schule sie betrachtet und ausbildet, muss Männer wie Schumann und Brahms und alle, die ihnen gleich streben, für traurig verirrte halten. Wir anderen, die wir überzeugt sind, hier die Fortentwicklung echtester und wahrster Kunst vor uns zu haben, wollen zwar der anderen Entwicklung unsere aufmerksame Beachtung nicht versagen, wollen uns aber nicht unsere längst feststehenden ästhetischen und künstlerischen Grundsätze von einer Seite umstossen lassen, die keineswegs das Recht hat, allein die »deutsche Kunst« zu vertreten. —

Das Streichquartett gilt bisher in noch höherem Grade, als die Symphonie, als Blüthe reiner Instrumentalmusik. Weit weniger wie in der Orchestercomposition, ist hier Wirkung der Masse, Steigerung der Tonfülle zu den Mitteln der Kunstdarstellung hinzugenommen; es erhalten die Motive eine viel reichere Gelegenheit, in kunstvoller Verflechtung zwischen wenigen, abgegrenzten Individualitäten ihren inneren Reichthum zu zeigen, und gehaltvoller, reicher, feinsinniger wie irgendwo erscheint die Tonsprache in dem »Dialoge von vier geistreichen Personen«. Als Beethoven, durch Leiden und Schicksal von der grossen Welt abgeschnitten, kein Bedürfniss mehr fühlte, in mächtigen Tönen auf sie zu wirken, vertiefte er sich in diese vertraute Sprache der vier Quartettstimmen, und schuf in derselben eine seltene Reihe der tiefsinnigsten, ergreifendsten, lange unverstandenen, der jetzigen Welt immer mehr sich erschliessenden Compositionen. Ihm folgten Schubert, Schumann, viele andere; ihm Brahms mit drei Werken, welche wohl werth sind des grossen Vorbildes, welches — das getrauen wir uns zu versichern — seinem Schaffen immerfort vor Augen schwebt.

Dieselben sind in zwei Zeiträumen erschienen; die beiden ersten unter dem Titel

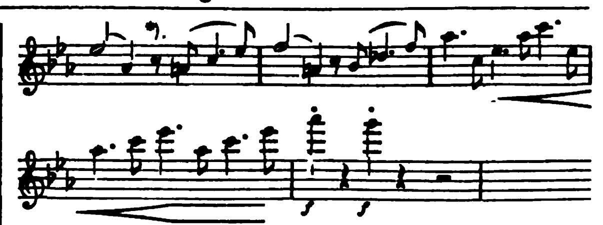
Zwei Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Dr. Theodor Billroth in Wien zugeeignet. Op. 51. Partitur. No. 1. C-moll M. 4,50. No. 2. A-moll M. 4,50. Berlin, Simrock. 1873;

das dritte unter dem Titel

Quartett (in B-dur No. 3) für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Professor Th. W. Engelmann in Utrecht zugeeignet. Op. 67. Partitur Pr. M. 4,50. Berlin, Simrock. 1876.

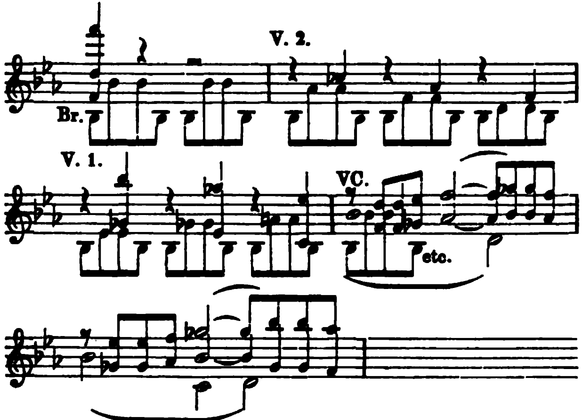
Gehen wir die Werke beschreibend durch und beginnen mit dem ersten Quartette in C-moll Op. 51. Ein Thema im $^3/_2$-Takt zu leiser Achtelbewegung der tieferen Instrumente (C-moll *Allegro*), leise beginnend, in mehrfachen Absätzen gewaltsam aufwärts steigend und an Kraft wachsend
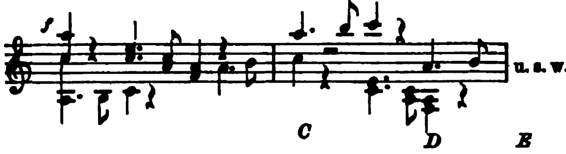




*) Die Partitur enthält hier einen Stichfehler, *As* ist nicht wie dort steht ein Achtel.

nimmt uns sofort durch Neuheit, Gewalt, sprechenden und tiefen Ausdruck gefangen; ein heftiger Ausbruch eines Unmuthes, eines inneren Widerstrebens, welcher mit der Nüancirung der klagenden Hingabe, des ungewissen Verlangens und Suchens den Satz beherrscht. Nachdem der Ausbruch, gleichsam erwartungsvoll (in lange nachklingenden Tönen) in sich zurückgesunken, kommt in einem zarten, schon contrapunktisch gearbeiteten Gegensatze das Moment hülfloser Klage, die ebenfalls gar keinen Ausweg zu sehen scheint, zum Ausdrucke. Mit erneuter Kraft tritt das Anfangsmotiv im Bass, mit starker Achtelbewegung in den Violinen auf, seine Schlussfigur wird von den Violinen aufgenommen und in den kraftvollen Schlussaccorden zu *B*, als Dominante von Es-moll, geführt; der Ausdruck der Kraft erscheint gesteigert und eine Wiederholung schwächlicher Klagen ausgeschlossen. So beginnt denn jetzt (als zweites Thema der Form nach zu bezeichnen) ein gebrochenes Motiv zu fortgesetzt unruhiger Bewegung
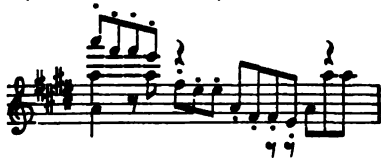


und im Anschlusse daran ein unruhiges, scheinbar unstätes Arbeiten und Streben mit dem gebrochenen Motiv durch mehrere selbst entlegene Tonarten (im Moduliren, in frappanten und bei genauerem Hören doch wieder natürlich klingenden Harmoniewechseln ist Brahms, wie wir längst wissen, Meister) bis zu einem unerwarteten entschiedenen Haltpunkt auf dem Secundaccord von *Es*, aus welchem dann mit gesteigerter Leidenschaft, mit fortwährendem Hineinklingen der Molltonart, mit imitirenden Figuren, die ein Widerstreben anzudeuten scheinen, die hellere Durtonart (*Es*) sich entwickelt, und endlich eine Beruhigung zu winken scheint, welche das Gemüth sich kaum anzueignen wagt; in unsteten, weit ausgreifenden, mit Synkopen untermischten Figuren der Geige, während welcher die Instrumente nacheinander die beruhigende Bewegung andeuten, gelangen wir auch zur momentanen Ruhe. Ohne gesuchte Malerei, auf organischem, rein musikalischem Wege ist ein kurzes Seelengemälde vorgeführt; unmuthiger Aufschrei, Gefühl der Hilflosigkeit, unruhiges Arbeiten, Hoffen, Sträuben, Zurückweisen auf den Weg des Ausharrens, den man widerwillig betritt. Der zweite Theil führt dies in ebenso organi-
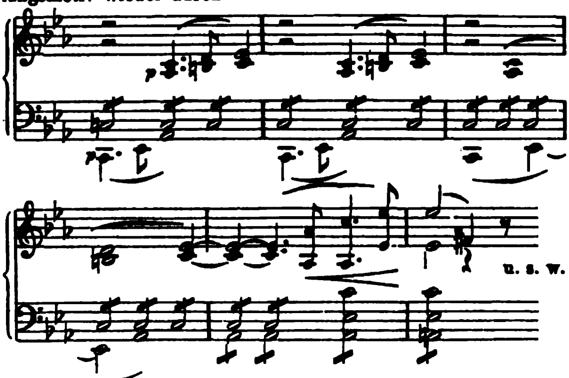
scher wie kunstvoller Weise weiter; mit den Elementen und Motiven des Stücks beginnt ein kunstvolles Spiel, in kürzeren Perioden, dabei mit strengem Parallelismus der Glieder, wie wir es nur bei den ersten Meistern gewohnt sind, nur mit oft noch kühnerer Modulation. Nach einem charakteristischen Uebergange nach A-moll geht das Anfangsmotiv, zu leisen gebundenen Begleitungen, imitirend durch die Instrumente, führt dann zu kurzen, zusammengefasste Kraft athmenden Figuren



woraus sich die Figur der zweiten Abtheilung des ersten Satzes mit ihren unsteten Gängen, in sehr überraschenden und stellenweise herben Modulationen, wie sie oft bei Brahms, nachdem man sich an den Klang gewöhnt, die Kraft des Ausdruckes erhöhen, wieder entwickelt, mit den übrigen Elementen sich verbindet und in steter Steigerung einen Ausdruck schroffer Energie annimmt; besonders wirksam, wo zum Schlusse eine kurze Figur (ein Theil des Ganzen)



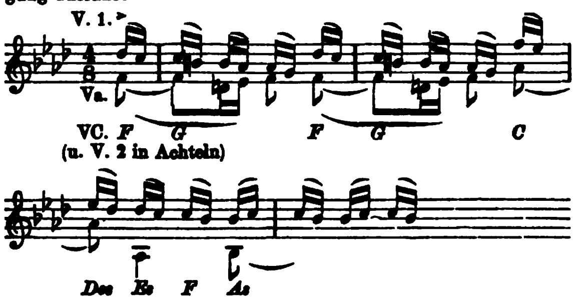
mit dem Ausdrucke leidenschaftlichsten Unmuthes vier Takte hindurch (in imitirter Bewegung gegen den Takt) uns gespannt hält. Dann erfolgt auch der Wiedereintritt des Themas in sehr neuer charakteristischer Weise, das Gemüth scheint sich nach dem heftigen Ausbruche ganz in sich zurückziehen zu wollen; dumpf grollend klingt die Bewegung nach, und zögernd, nur langsam früherer Empfindung sich erinnernd, bricht das Anfangsmotiv wieder durch



und die Entwicklung des ersten Theiles wiederholt sich, nur dass die Wiederholung des Themas diesmal in F-moll folgt, und der Schluss, wie früher in Es, jetzt in C. Dann aber folgt noch eine auf das Hauptmotiv gebaute Coda, die nur statt in dem unruhigen und unsteten $^3/_2$-Takt, in dem regelmässigeren, entschlosseneren $^4/_4$-Takt (₵) den leidenschaftlichen Unmuth zur bewussten Leidenschaft steigert, die das unstete Verlangen hinter sich werfend zum Entschlusse reift, und Erfolg des Strebens ahnen lässt.

Der zweite Satz ist eine Romanze (As-dur $^3/_4$, *Poco Adagio*), eine Perle entzückenden Wohllauts und tiefster Empfindung, wie sie Brahms in solchen Fällen hervorzuzaubern weiss. Motive und Themen hieher zu setzen erscheint uns wenig angezeigt, da nichts die Wirkung des Hörens ersetzt. Zagend, wehmüthig, sehnend scheint sich das Gemüth in die Erinnerung längst verklungenen Friedens zu versetzen — zuerst bringt die Violine, dann das Violoncell das Thema; in der Modulation nach C vergessen wir uns ganz, um uns zu schmerzlichem Verlangen wieder zu sammeln. Ein Gegensatz in As-moll, in mehrfach abbrechender Triolenbewegung, bringt tiefste Traurigkeit, Gefühl völligen Hingeschwundenseins alles dessen, was Glück und Friede bringen kann, zu ergreifendem Ausdrucke. Diese Stimmung klingt aus, dann erklingen die gebrochenen Anfangsfiguren wieder und werden variirt und belebt durch die aus dem Mittelsatze hinzugenommene Triolenbewegung, die sich weiter zu Sechszehnteln entwickelt. Als Coda folgt noch einmal das Motiv des Mittelsatzes in veränderten Modulationen, geht in die Hauptmotive wieder über und in voller Harmonie verklingt allmälig das Ganze. Die meisterhafte Detailarbeit namentlich in der Figurirung des Themas und in den Modulationen wäre hier mit Interesse zu verfolgen; aber sie erscheint nur als organisch sich entwickelnd aus der das Ganze beherrschenden künstlerischen Idee, und dieser dienstbar.

Einen ernsten und trüben Charakter bewahrt auch noch das folgende Stück (*Allegretto molto moderato e comodo* $^4/_8$, F-moll), welches die Stelle eines Scherzo vertritt, aber ausser dieser Stelle im Ganzen und dem äusseren Zuschnitte nichts mit demselben gemeinsam hat. In der herrschenden Bewegung der Violine, zu welcher die Bratsche eine selbständige Bewegung ausführt
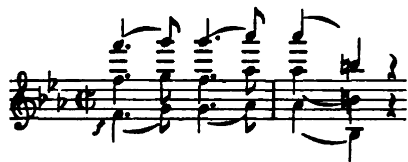


erkennen wir noch einen auf dem Gemüthe tief lastenden Druck, in den harmonischen Gängen, und Ausweichungen eine dunkle, unsichere Stimmung; zwar ein Aufwachen aus dem Traume des vorigen Stückes, aber ein Aufwachen zu freudeloser Wirklichkeit. Im zweiten Theile entwickelt sich eine Synkopenbewegung, aus dem fortwährenden Gefühle der Unsicherheit befreit eine hastige, aufwärts gehende Triolenfigur im *unisono*



welcher dann ein neues Motiv in entsprechender Bewegung, wechselnd in verschiedenen Instrumenten, sich anschliesst, schön contrapunktisch gearbeitet. Diese Bewegung bleibt in der Bratsche, während das Thema in der Violine wieder einsetzt. Nach dem Verklingen des Satzes, der ganz am Schlusse die Durtonart hören lässt, schliesst sich ein Trio an (*un poco più animato* $^3/_4$, F-dur), von etwas freundlicherem Charakter, zu ruhiger Achtelbewegung auf einem Tone gebundene Motive in Vierteln, bei rasch sich folgendem Harmoniewechsel und mehrfachem Anhalten; bei der Wiederholung erscheint das Motiv gleichsam gebrochen und in wechselnde *pizzic.*-Accorde der Instrumente aufgelöst. Eine Beruhigung, Besänftigung, Linderung der trüben Gemüthsverfassung spricht aus dem Satze; volle und reine Heiterkeit liegt in demselben noch nicht,

ernste Betrachtung, ja ein gewisses Zagen klingt immer noch nach. Jedenfalls ist es der hellste, freundlichste Satz des durchweg trüben Quartetts; die beiden Mittelsätze aber in ihrem Zusammenhange, in ihrem tief gesättigten, unmittelbar ergreifenden und überzeugenden Ausdrucke bilden auch innerlich den Mittelpunkt des Werkes.

Der letzte Satz (C-moll *Allegro*, ₵) führt uns noch einmal das Bild leidenschaftlichen, wilden Arbeitens und Strebens vor; zu Grunde liegt folgende Figur, welche *unisono* beginnt



aus welcher sich dann ein Thema entwickelt, dessen Achtelfigur nebst jener ersten den Satz beherrscht und ihm, neben kleineren Seitensätzen von ähnlichem oder auch ruhigerem Charakter, doch im Ganzen seine Farbe verleiht. Eine eigentliche Siegesfreude, reines volles Glück, erwartet man nach den voraufgehenden Sätzen kaum mehr; dass sich das Gemüth nach dem tiefen Druck, welchen die vorigen Sätze erkennen lassen, überhaupt wieder aufrafft zu neuer Energie, übt schon an sich eine Art versöhnender Wirkung, und so schliesst dieser letzte Satz das Werk in seiner Weise angemessen zu organischer Einheit zusammen. Doch kann nicht geleugnet werden, dass er den übrigen an selbständiger Bedeutung nachsteht und mehr wie jene den Eindruck einer raschen Conception und Durchführung macht; womit nicht gesagt sein soll, es fehle ihm an prägnanten Motiven und kunstvoller Arbeit.

Im Ganzen steht das Werk in der Bestimmtheit und Selbständigkeit der Erfindung, dem Ebenmaasse und der organischen Gestaltung seiner Entwicklung durchaus neben dem Besten, was diese Kunstgattung aufzuweisen hat. Dass der Componist es stellenweise verschmäht, dem Zuhörer bequem entgegenzukommen, dass er von demselben eigene Bemühung verlangt, in das Verständniss des Einzelnen und des Ganzen einzudringen — nun, das ist eine Eigenschaft, welche den Beethoven'schen Quartetten für den, der sie zum erstenmal hört, nicht minder innewohnt; das Schöne kann nicht immer leicht sein. (Fortsetzung folgt.)

Die zweite Periode der Hamburger Oper von 1682 bis 1694, oder vom Theaterstreit bis zur Direction Kusser's.

(Schluss.)

48. Der grosse König der afrikanischen Wenden Gensericus, als Rom- und Carthagens Ueberwinder . . . . 1693. 34 Bl. Vorwort und 3 Acte. 6 Verwandlungen. 52 Arien, 36 in der Rundstrophe.

Von *Conradi* componirt und von *Postel* gedichtet. Der letztere ist schon aus dem gelehrten Vorworte zu erkennen. Das Ganze ist eine eigene Arbeit, wie Carolus Magnus (No. 43) von Hinsch, natürlich weit besser, wenn auch eben kein Meisterstück. Hier begegnen wir wieder einmal der »Versicherung, dass so wol dieser Vorbericht, als das Werk an sich selbst, zu guter Freunde und eigenen Gemüths-Ergetzung allein, und aus keiner andern Ursach geschrieben«.

Im Vorwort giebt Postel sich besondere Mühe, den Charakter des Prinzen Honoricus, den er als Weiberfeind hinstellt, klar zu machen. Diese Person erregt im Stücke auch das Hauptinteresse.

Wangen, die die Ros' erbleichen, [?]
Sind von gar zu zarter Macht.
Diese Geister
Bleiben Meister;
Sollten sie vor Rosen weichen?
Rosen welket eine Nacht.
Wangen, die die Ros' erbleichen,
Sind von gar zu zarter Macht. (III, 5.)

— so drückt dieser Honoricus nicht besonders klar seine Meinung aus. Ein Andersgesinnter, den Liebe in's Gefängniss bringt, klagt in einem wohlklingenden, leicht in Musik zu setzenden Recitativ:

Wo ist dergleichen Noth,
Als meine Seel' umwindet?
Wer spüret solche Pein,
Als dieses Herze drückt?
Beglückt ist, der den Tod
In Wieg' und Windeln findet,
Den in des Grabes Schrein
Frühzeitigs Sterben schickt.
Mein Geist erschreckte nie,
Ob Donnerkeile schossen,
Wann, schönste Seele! mich
Dein himmlisch Aug' ansah.
Nun aber sterb' ich hie,
Von deiner Brust verstossen.
Doch sterb' ich nur um dich —
Fahr wohl, Placidia! (III, 11.)

Bald darauf singt die ganze Gesellschaft zum Schluss:

a 7. Zuletzt muss doch nach trüber Nacht
Die Freudensonne tagen.
a 2. Wann ihr liebreiches Aug' erwacht,
Verschwinden alle Plagen.
Alle. Zuletzt muss doch nach trüber Nacht
Die Freudensonne tagen. (III, 15.)

Dies ist in damaligen Opern ein immer und immer wiederkehrendes Bild für den Schlussgesang. Man wird aber die Leichtigkeit und Anmuth nicht verkennen, mit welcher Postel solches auszudrücken wusste.

Der Narr knetet hier ebenfalls seine derben Spässe dazwischen. Das Ganze, obwohl im Einzelnen nach Postel's Art lebendig gestaltet, leidet an Dürre, hindert das Anwachsen starker Leidenschaften und verklustert sich zu sehr, da mehrere Paare, weil sie im Grunde dasselbe treiben, einander nicht steigern sondern die Theilnahme rauben. Es war dieses eine Folge der reinitalienischen Anlage eines Heldenstückes, nach welcher die geschichtlichen Vorgänge nur als pomphafte Decoration, die Geschlechtsverhältnisse aber als Inhalt gesetzt wurden. Kein Wunder also, dass man durch Uebertreibungen die Theilnahme heben, die inneren Mängel decken wollte. Dahin gehört unter anderem, wenn hier eine erzürnte Geliebte selbst Scharfrichterdienste verrichten will — eine Verirrung, zu welcher man bei so geringem inneren Gehalte und bei so bewusstem Streben nach bühnengemässer Wirkung leicht gelangen musste. Wollte man damals lediglich

Lust und Liebe
Mit lauter Lieb' und Lust (II, 19.)

wechseln, so konnte man dies ohne Umschweife und ohne viele Anstrengung haben, war aber damit auch weit ab von der Tiefe früherer Zeiten, die in vollerer Wahrheit lebten »in Lieb' und Leid«.

Eine Umdichtung dieses Stückes nahm Weichmann noch dreissig Jahre später vor (1722 No. 174), woraus wir ersehen, dass es ein echter Theaterstoff für die damalige Zeit war.

49. La Schiava Fortunata, overo la rissembianza di Semiramide e Nino. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro d'Hamburgo Anno 1693.

Die glückliche Sclavin, oder die Aehnlichkeit der Semiramis und des Ninus . . . .
26 Bl. Vorwort und 3 Acte. 7 Verwandlungen. 42 Arien, 30 in der Rundstrophe.

Ganz italienisch aufgeführt als der erste Versuch in dieser Sprache, wobei der Originaltext nicht mit einer vollständigen Uebersetzung, sondern nur mit deutschen Summarien versehen wurde, ähnlich wie früher Lully's »Acis et Galatée« (No. 35). Das Vorwort lautet: »Geneigter Leser. Die sonderbare Zuneigung, die man bei allen hiesigen Musikliebenden zu der Italiänischen Musik nicht allein verspüret, sondern noch täglich zunehmen siehet, ist die grosse Beforderung zu diesem Werke gewesen. Wann man nun dasselbige von sonderbarer Artigkeit befunden, weil es von einem recht galanten Poeten und von dem trefflichen Componisten *Cesti* zuerst in Venedig auf den Schauplatz gestellet, hernacher wegen seiner Würdigkeit schon in Teutschland wiederholet: so hat man nicht vor undienlich erachtet, es denen Liebhabern der so schönen und angenehmen Sprache und Musik zu Gefallen auch allhier vorzustellen. Sollte es Satisfaction geben, würde man nicht ermangeln mehre dergleichen, und vielleicht noch wol bessere aufzuführen.« Das klingt anders, als die Vorrede zu der unlängst vorauf gegangenen französischen Oper No. 46; das Italienische war ihnen lieb und heimisch, das Französische eine fremdartige Rarität.

Nach Groppo's Catalogo venetianischer Opern p. 45 ist der Text von *Moniglia* und kam dort 1674 auf die Bühne. Die jetzt in Hamburg aufgeführte Musik war nach Mattheson von *Giannettini* componirt.

50. Echo und Narcissus, in einem Singespiel vorgestellet im Jahr 1694. 31 Bl. 3 Acte. 8 Verwandlungen. 60 Arien, 46 in der Rundstrophe.

Diese sehr beliebte Oper war von dem Hamburger Organisten *Bronner* componirt. Der Text wird von Mattheson dem Postel zugeschrieben, er ist aber von dem vorhin erwähnten Braunschweigischen Hofpoeten *Bressand*. Als sein Hauptwerk und überhaupt als eine der bemerkenswerthesten Operndichtungen der damaligen Zeit habe ich diesem Stücke schon in der »Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Kapelle und Oper« im ersten Bande der »Jahrbücher« S. 210—227 eine ausführliche Besprechung gewidmet und dabei die hauptsächlichsten Scenen mitgetheilt; auf diese Darstellung sei hiermit verwiesen.

51. Der wunderbar vergnügte Pygmalion . . . 1694.
30 Bl. Vorwort und 3 Acte. 5 Verwandlungen. 55 Arien, 36 in der Rundstrophe.

Wieder eine Arbeit von *Conradi* und *Postel*. Der Text verleugnet ebenfalls nicht die Gewandtheit dieses Poeten, zeigt aber mehr Mängel als Vorzüge. Mehrere Züge scheinen in Nachahmung des Bressand'schen Narciss eingeflochten zu sein. Aber einen glücklichen Ausgang weiss Postel allemal heraus zu beissen und sollte er deshalb auch seine Helden zu hamburgischen Philistern umschaffen müssen. Eine Arie heisst:

Nun wird zuletzt das grimme Glück
Die Trauerblick'
In Sonnenschein verkehren.
Es lässt die holde Nachtigahl
Sich allemahl
Nach dem Gewitter hören.
Nun wird zuletzt: Da Capo. (III, 12.)

Unmittelbar darauf folgt eine Scene zwischen dem esslustigen Narren und seiner Schönen, die uns im Vergleich mit Bressand den derberen Postel zeigt. Scolex macht Liebesanträge, sie nennt ihn einen Narren und will gehen —

Scolex. Ei Mädgen, bleib!
Celia. Ich hab' hie nichts verloren.
Scolex. Wann du mich ja nicht haben wilt,
So lass mich auch mit Narren ungeschoren,
Celia. Mein Herze weint, und ich muss deiner lachen.
Scolex. Ei schaut doch!
Celia. Deiner lachen.
Scolex. Närrin!
Celia. Lachen.
Scolex. Das Lachen wird den Kopf mir närrisch machen.
Nun will ich dich auch nicht.
Celia. Und jetzt werd' ich mit Lieb' üm dich erfüllt.
Scolex. Ei kommt dir's an! dass dich der Kitzel sticht!
Ich bin ein Schelm, wenn ich dich nun will nehmen.
Celia. Ach soll ich mich denn gar zu Tode grämen?
Scolex. (Sie sollte mich doch bald mitleidig machen.)
Celia. Bist du nicht zu erbitten?
Scolex. Nein.
Celia. So fang' ich wieder an zu lachen.
Scolex. Halt - - - mit - - - dem - - - Lach - - - en - - - ein,
(sie lachet immer dazwischen)
Ich - - - will - - - der - - - dei - - - ne - - - sein.
Celia. Nun aber will ich nicht.
Scolex. Was tolle Sachen
Fängst du denn an?
Celia. Bloss üm dich aus zu lachen.
(gehet lachend weg.)

Aria.

Scolex. Ein Mädgen ist bei meiner Treu
Ein lächerlich Geschöpfe

u. s. w. Hier hat man einen neuen Beweis von dem frischen dramatisch musikalischen Zuge, der Postel's Texte belebt.

52. La Gierusalemme liberata . . M.DC.XCIV . . . . Das befreite Jerusalem . . . 1694. 53 Bl., ital. und deutsche Vorreden und 3 Acte. 9 Verwandlungen. 66 Arien, sämmtlich in der Rundstrophe.

Abermals eine vollständig italienische Oper, von *Pallavicini* componirt und wahrscheinlich von *Kremberg* übersetzt, von welchem wir im nächsten Abschnitte, unter Kusser's Direction, mehr hören werden. Die Uebersetzung dieses ungeschlachten Kriegs- und Zauberstückes ist ganz in Prosa; aber die Arien sind zwiefach übertragen, gereimt neben dem Italienischen, und in Prosa auf der gegenüber stehenden Seite. Der Uebersetzer ist mit seinen Reimen indess nur bis in die Mitte des zweiten Actes gekommen, wo er der poetischen Arbeit überdrüssig wurde.

Hiermit schliesst die zweite Periode, deren Ausgang uns direct auf die dritte hinweist.

Diese eingehenden Mittheilungen wurden gemacht in der Ueberzeugung, dass die Sache es verdient, keineswegs aber in der Voraussetzung, dass dieser Gegenstand die Theilnahme eines grösseren Leserkreises in Anspruch nehmen werde. Nach den Aeusserungen, die mir im Laufe des Druckes dieser Artikel von verschiedenen Seiten zugegangen sind, ist solches vielleicht doch der Fall gewesen. *Chr.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Nova Instrumentalia, Polyhymnia etc.

(Fortsetzung.)

10) **Philipp Scharwenka,** Op 20. »Zwei polnische Volkstänze«, H-moll und D-dur (Orchester-Partitur M. 3. 60. Stimmen M. 5. 20. Clavierauszug vierhändig M. 2. 60. Offenbach, André) sind ganz hübsche Sachen, die ihren Zweck erfüllen, bequem und heiter zum Tanz aufzuspielen, was heute bei dem

Ueberschwang akrobatischer Clavierigkeiten schon eine rare Waare geworden. Die Melodien sind ansprechend in bekanntem und pikantem Rhythmus, die Instrumentirung nicht überladen, der Clavierauszug angenehm zu spielen. Der zweite Tanz ist dem ersten ähnlich, könnte auch als Mittelsatz dem grössern Ganzen dienen, hat aber auch für sich allein ein ansprechendes Ansehen.

11) **Hugo Schwantzer**, Op. 25. »Erinnerungen an die Kinderzeit« (Berlin, Bote und Bock. M. 1. 80.) niedlich Spielwerk, hier neulich Sp. 350 freundlich bewillkommt von *Freidank*, würden wir mit derselben Freundlichkeit begrüssen, wenn uns nicht bange wär um die drohend wachsende Kinderliteratur, die sammt Albums und Kinderbällen u. s. w. zu den Kinderkrankheiten gehört, die man fürsichtig anfassen muss, um sie zu bekämpfen.

12) **Berthold Tours**, Suite de pièces pour Pianoforte à 4 mains (Leipzig, Breitkopf und Härtel. Complet 4 M.) ist anspruchslos, licht und heiter, von gesundem Eindruck und ohne übermässige Arbeit auch vorgeschrittenen Kindern zu empfehlen, weil sie weder moderne Verkehrtheiten der Jugend früh einimpfen will (wie leider sehr berühmte »Tondichter« solches intendirt und verschuldet haben!), noch in leeres Spielzeug ausarten: denn es ist Inhalt darin, nämlich Melodien, denen längeres Leben als die Kindheit zu gönnen ist. — Das Prélude (C-dur) ist reich an Bassfiguren, wogegen Primo meist Octav-Melodien spielt, den Kindern zu lieb? Denn aus dem Vorwalten dieser Art schliessen wir, was der Titel verschweigt. Der Marsch (A-moll und Dur) will schon mehr sagen: er tritt einfach in bekannten Rhythmen auf, entfaltet sich aber nachher in hübsche Figurationen. Das Menuet, neckisch, fast witzig, die Romanze gar weltschmerzlich schläfrig, thun beide was ihres Amtes ist. Die Tarantella ist nicht eben italienisch, nicht *tira sangue!* was dem weiland Marx so sehr am Herzen lag — genug, der B. Tours ist ein nicht übler Tonmensch, ob auch Tondichter? wir werden ihn wohl näher kennen lernen.
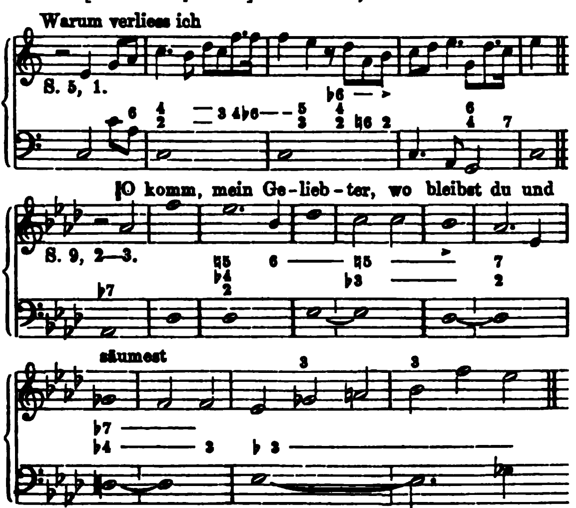
13) **Richard Würst**, Op. 70. »Zwei Clavierstücke: Allegretto, Rondo« (Berlin, Bote und Bock. à 1 M.), deren erstes wohl seinen früheren Arbeiten ähnlich, das andere geringer erscheint. Desselben Op. 73 »Ländler« (selben Verlags und Preises), ist besser gelungen: gemüthlich, klar, auch tanzfähig bis auf den *Lento morendo*-Schluss. Verachte man doch nicht, wie gewisse hochmüthige Leute pflegen, solche Tanzstücke, die zum Tanzen gemacht sind, d. h. nicht mit Fingern, sondern mit Füssen: so gut wie der alte Joh. Strauss hats noch keiner gemacht.

Wir möchten gelegentlich der Instrumentalia, die bis hieher ausser dem einzigen Rheinberger nur riesige Clavicembalistica-Literatur umfassten, noch erinnern an das Längstbekannte: dass die Richtung der Mehrzahl nach links oscillirt, indem sie das Mechanische dem Poetischen vorzieht. Nach der Zeitordnung möchten wir seit Sebastian Bach drei Schulclassen unterscheiden: I. Die Bachische Zeit, welche die neu geregelte Fingerkunst auf die Bühne brachte; sie nahm die treffliche Kunst zwar strenge, machte sie aber mehr mündlich persönlich ab, als in ostentativ akademischen Lehrbüchern, indem sie die poetische Richtung oder den Inhalt sowohl in Exercices als in Suiten und Toccaten überall hindurch scheinen liess, wie sowohl Sebastian's kleine Spielstücke (scheinbare Schulübungen!) bis auf die schauerliche »Kunst der Fuge« hinaus bezeugen, als auch seines genialsten Sohnes Friedemann's »Clavierübungen« bestätigen, »worinnen der Quintenzirkel in 360 Abschilderungen aller Tonarten, und Anleitung zu einer schönen Declamation« — ein wohllautendes und doch zugleich schulmässiges Werk, welches wenig bekannt, vielleicht nie (?) veröffentlicht ist. An diesen und ähnlichen Stücken übte sich die Jugend bis in Mozart's Zeit. II. Die Mozart-Beethoven'sche Periode brachte allmälig, nachdem durch Mozart's zauberisches Concertspiel veranlasst die Claviere immer prächtiger emporwuchsen, auch die Parasiten des mechanischen Spielwerks empor, doch strebten die damals berühmten Clementi, Hummel und Cramer noch immer nach künstlerisch-erfreulichem, nicht blos scholastisch ostentativem Inhalt; die Poesie liess sich noch nicht vom Handwerk unterkriegen. III. Die letzte Zeit von Moscheles bis Liszt (Thalberg, Bülow, Tausig u. s. w.) zeigt mit seltenen Ausnahmen Uebergewicht der Turnübungen, geniale Neuschöpfung wenige, nachdem das schöne Abendroth von Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin untergegangen.

Neben der mechanischen Erhöhung und poetischen Erniederung der Instrumentalmusik verkrüppelte das Gesangwesen, weniger in der öffentlichen Ausübung als in der Kunstschöpfung. — Diese Polyhymnia haben wir diesmal nur in wenigen Mustern zu zeichnen.

14) **Franz v. Holstein** hat in Op. 38 (Partitur 6 M., Clavierauszug 3 M. Leipzig, Breitkopf und Härtel) Schiller's Monolog Beatricens, der Braut von Messina, musikalisch bearbeitet: eine schwierige Aufgabe, wenn man den Inhalt, die Sprache und die lebendige Ausführung erwägt. Denn der Inhalt ist, ohne den ganzen Umfang und Sinn des merkwürdigen Dramas zu wissen, für sich ein Bruchstück, das für sich eben so wenig als Hamlet's oder Wilhelm Tell's Monolog verstanden wird; ein historisches Zuvor-Wissen, wie solches auch R. Wagner's Isolde und Lohengrin erfordert, ist ohne literarische Vorbereitung unmöglich. Zweitens ist Schiller's Sprache, insonderheit aber die dramatische, wegen der rhetorischen Satzbildung sehr oft an sich unmusikalisch. Und drittens die Aus- oder Aufführung? Sie ist nur denkbar als virtuoses Schaustück der Sängerin im Concert, da es auf der Bühne zwischen dem recitirenden Drama nur dann passend wäre, wenn auch das Ganze nach vermeintlich altgriechischer Weise mit Schalmeien, Flöten und Harfen aufträte! Aus demselben Grunde finden wir Beethoven's Op. 65: »*Ah perfido, spergiuro*« verfehlt, trotz der liebreichen Arie inmitten; eben so verfehlt oder schiefsinnig, wie die Einzelstücke einer Symphonie im öffentlichen Concert. Betrachten wir nun das vorliegende Werk rein musikal-vocalisch, so erkennen wir allerdings die besseren Seiten, die künstlerische Art des beliebten, unlängst von uns geschiedenen Tonsetzers, wie sie uns in seinem Haideschacht zuerst einleuchtete. Das einleitende *Andantino* giebt einen warmen Eindruck landschaftlicher Stille, lauschender Frage des menschlichen Gemüthes an die Natur, mit wechselnden Vocal- und Instrumentalphrasen; die Singstimme beginnt mit Recitativ, geht dann über in einen ariosen Satz; im Ganzen waltet das ariose Recitativ vor, nur an den Höhepunkten der Leidenschaft zu lyrischer Liedhaftigkeit hinüber winkend, übrigens doch gar sehr an die »unendliche« Melodie erinnernd, wie denn auch die aufreibenden selbst geübten Künstlern schwierigen Intervallensprünge, das unablässige Pathos ohne Ethos, drohende Zeichen jener »Zukunft« sind, die wir in dem Sänger des Haideschachts nicht argwöhnten. Der Anfang des Gesanges S. 3 (Clavierauszug) ist auf schwebender Dissonanz schon nicht leicht einzusetzen — in der Mitte einer Minderseptime beginnend, erst nach zwei Zwischenharmonien verständlich! Die Halbklausel auf gedehnt gebrochener Silbe »nicht« [Notenbeispiel], dergleichen öfter vorkommt, z. B. S. 5, 3, 2 »arm *dis–d*« || »gethan S. 7, 3, 1 *as–g*« || »Er S. 15, 3, 5« || »Brust S. 18, 2, 5«; solche Dehnungen in allen Tonlagen sind gefährlich, nehmen leicht einen heulenden Ton an und gelingen wenigen wie Mozart in der Halbklausel (Dies Bildniss ist bezaubernd) »schön«. — Unter den liedhaft melodischen Sätzen sind die gelungensten S. 5

»Warum verliess ich«, S. 9 »O komm, mein Geliebter«, wenn auch Wagner'sche Wendungen eingeflochten sind, sowohl in der immer wachsenden Masse Triolen in allen Taktarten, als in der Stimmführung, so auch in der unermüdlichen Modulation der Unruhe, die selbst den lieblicheren Sangstellen die heitere Aussicht [activ und passiv!] verdunkelt, z. B.



Das instrumentale Uebergewicht hat, wie leider jetzt Mode geworden, nicht nur den Gesang beeinträchtigt, sondern auch das poetische Allgemeinverständniss geschädigt. Solche Ineinanderschiebung seitenverwandter Accorde, die nur durch rhythmische Vertheilung der Cadenzen begreiflich wären, sind ein Leiden der Zeit, aus Verachtung der Vorzeit entsprossen. — Aehnliche Versuche an langleibigen Gedichten z. B. von Zelter und Schubert an Schiller's Taucher sind warnende Beispiele! Dass unserm Autor Schiller's Breitspurigkeit lästig, ja gefährlich schien, beweist er selbst durch die Weglassung von 34 Verszeilen in der Mitte des Monologs, und das mit Recht. (Fortsetzung folgt.)

Die Concerte der Saison in Paris.

Erster Artikel.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Unter den grossen Hauptstädten Europas findet sich keine, in welcher es mehr Concerte giebt, als in Paris. Während der sechs Monate von Anfang December bis Mitte April rasten die diesem Dienste gewidmeten Säle niemals. Ich spreche hier, wohlverstanden, nur von den Privat-Concerten, da jene des Conservatoires, des Circus und des Châtelet musikalische Institute sind. In jene Privat-Concerte, zu welchen das Publikum zugelassen ist, begiebt sich dasselbe nicht leicht in anderen als in Ausnahmefällen, wenn es durch die Notorietät eines grossen Virtuosen oder durch irgend etwas Excentrisches angelockt wird. Gewöhnlich sind sie zusammengesetzt aus Freunden des Concertgebers, aus seinen Schülern und einigen Amateurs, die sich gewinnen lassen. Man nimmt kein Billet an der Kasse, weil der Fall nicht vorgesehen ist, dass eines verlangt wird. Alles ist zum Voraus geordnet: das Programm, die Einnahme und der Erfolg. Unter zehn angekündigten Concerten werden neun von Pianisten gegeben; so ist das Verhältniss. Zu jener Zeit, als die Romanzen-Albums und die Chansonnetten florirten, hielt sich die Zahl der Sänger und jene der Pianisten das Gleichgewicht. Die Albums sind verschwunden, nachdem sie nicht mehr in der Mode waren; die Chansonnetten haben ihre besonderen Tempel und Interpreten; die Pianisten bleiben also Meister des Platzes. Wohl ihnen!

Ich klage nicht darüber, dass sich eine zu grosse Anzahl Pianisten in Paris befinde, um so mehr, als es deren sehr wenige giebt, wenn man unter einem Pianisten einen Meister in der Kunst des Clavierspiels versteht. Allein seit einigen Jahren haben sich die Pianos in erschreckender Proportion vermehrt, und ihre Anzahl ist heute unberechenbar. Dieses Instrument ist zu einem Theil des Ameublements geworden. Man versagt sich ein Buffet oder einen Schrank, um dafür ein Piano zu haben. In gewissen Quartieren von Paris giebt es kein Haus, wo man nicht wenigstens Ein Piano in jeder Etage zählt. Die Tonleitern des ersten Stockes vermischen sich mit den Arpeggien des Entresols; die chromatischen Läufe steigen wie Raketen in die Luft, während die ernsten Accorde einer Sonate gegen moderne Fiorituren und den schlechten Tagesgeschmack protestiren. Vom Keller bis zum Speicher herrscht ein Charivari in Permanenz; andere werden vielleicht behaupten: das sei ein Triumph der individuellen Freiheit. Jeder ist Herr in seinem Hause, und so gut es mir freisteht, mich ruhig zu verhalten, so gut hat mein Nachbar das Recht, mich zu behelligen. Aber man hat doch polizeiliche Vorschriften erlassen, um viel minder präjudicirliche Missbräuche als diesen abzustellen; und nachdem so viele Gegenstände und Producte des unabweisbaren Bedürfnisses besteuert sind, warum besteuert man nicht als einen Luxusgegenstand die Pianos von jeder Grösse und jedem Werthe, von den grössten bis zu den kleinsten, von den ausgeschweiften bis zu den aufrechtstehenden? Was wäre es in der That für ein erheblicher Schaden, wenn eine derartige Steuer eine Menge junger Mädchen zu ihren Puppen und später zu den Sorgen für das Hauswesen zurückführen würde, welche davon träumen, in die Fusstapfen der Mme. Montigny-Rémaury oder Pleyel zu treten und die eines Tages froh sind, Stunden das Billet zu 20 Sous zu geben! Die Jedermann zugänglichen Pianos und die als gemeinnützlich erklärte Operette, das sind Dinge, mittels welcher der musikalische Geschmack in Frankreich einen sauberen Aufschwung nimmt!

Doch es ist wohl Zeit, zu meinem Gegenstande zurückzukehren. Würde es auch noch mehr Pianisten in Paris geben, so wäre ich doch nicht verpflichtet, sie die Revue passiren zu lassen oder hier ein alphabetisches Verzeichniss derselben aufzustellen. Uebrigens giebt es nicht blos Pianisten, welche Concerte geben: es giebt auch Violinisten, Violoncellisten und Künstler auf verschiedenen Instrumenten, von denen einzelne sehr grosse Virtuosen oder wenigstens Leute von bedeutendem Talente sind.

Wenn zum Beispiel vier Instrumentalisten ersten Ranges, wie die Herren Maurin, Mas, Colbain und Tolbecque auf derselben Estrade zusammentreten, um zeitweise Meisterwerke der classischen Musik aufzuführen, so bilden diese vier für sich ein Institut, und die Dilettanten unterlassen nicht, sich bei ihnen einzufinden. Bei jedem ihrer sechs Concerte ist der Zudrang der gleiche. Sie sind wie Hohepriester, die ein Mysterium feiern und man hört ihnen andächtig zu.

Dasselbe möchte ich von den Herren Sivori und Richard Loys, von dem Quartett Marsick, Remy, van Waefelghem und Delsart, von den Herren Desjardins, Taudou, Lefort und Rabaud, einem andern nicht weniger tüchtigen, nicht minder jungen Quartette sagen, welches sich des Privilegiums erfreut, zuweilen die Mitwirkung der Mme. Massard zu erlangen. Mit den Gründern dieser Aufführungen verbinden sich auch gelegentlich Virtuosen und grosse Künstler als: Herr Taffanel, Herr Turban, Mme. Montigny-Remaury, Herr Diémer, Herr Camille Saint-Saëns. (Fortsetzung folgt.)

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 17. Juli 1878. **Nr. 29.** XIII. Jahrgang.
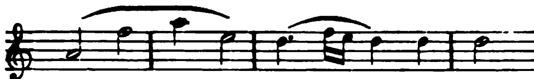
Streichquartette von Johannes Brahms.

Zwei Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Dr. Theodor Billroth in Wien zugeeignet. Op. 51. Partitur. No. 1. C-moll M. 4,50. No. 2. A-moll M. 4,50. Berlin, Simrock. 1873.
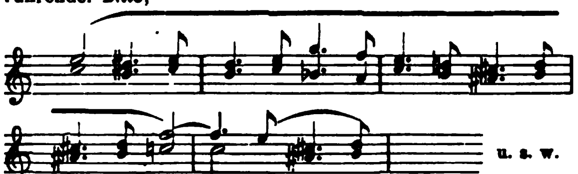
Quartett (in B-dur No. 3) für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Professor Th. W. Engelmann in Utrecht zugeeignet. Op. 67. Partitur Pr. M. 4,50. Berlin, Simrock. 1876.

(Fortsetzung.)
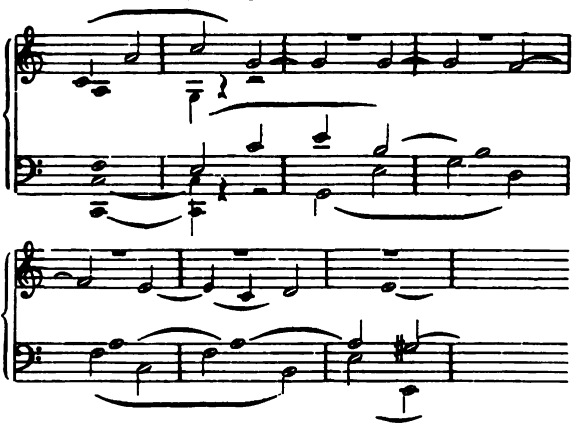
Auf gleicher künstlerischer Höhe steht das zweite Quartett in A-moll, wenngleich von ganz anderem Charakter und anderer Färbung wie das erstere. Zwar überwiegt auch hier das trübe Moll; aber der wilde leidenschaftliche Unmuth, der tief lastende Druck, das heftige Ausbrechen der Leidenschaft macht hier weicher Klage, flehentlicher Bitte, grüblerischem Versenken in sich selbst, unruhigem Wünschen Platz; es ist der Gegensatz des weiblich Weichen, Schmerzvollen, vielleicht auch Missmuthigen, gegenüber dem männlichen Trotze, männlicher Trauer, Resignation, Leidenschaft schön ausgedrückt. Mit grosser Meisterschaft weiss der Componist am Anfang die Haupttonart, statt gleich mit derselben zu beginnen, allmälig durch die Modulation sich entwickeln zu lassen, wie dies auch schon in früheren seiner Werke bemerkt worden ist; so erscheint sie gleichsam als Symbol desjenigen, was als trübe Nothwendigkeit der Seele vorschwebt, worein man sich aber erst widerstrebend, da es einmal nicht anders ist, findet. Eine sehr einfache Figur



liegt zu Grunde, die im Verlaufe des Stückes zu überraschenden Wendungen und kunstvollen Gestaltungen verwendet wird. Nach einer starken Steigerung schliessen dunkle, synkopirte Accorde, wie zögernd, die Tonart; leise, harmonische Wendungen machen neue Erwartungen rege, gewaltsam streben sie aufwärts, um auch bald wieder zurückzusinken. Der Bass hält das tiefe *C*, die Mittelstimmen gehen heftig bewegt in Achteln, die Hauptstimme senkt sich, wie von trübster Hoffnungslosigkeit überwältigt, fast unwillig und widerstrebend abwärts; F-moll beherrscht anfangs die Harmonie, geht zu dem milderen Dur über (Des, dann As); daraus ringt sich gewaltsam das helle C-dur hervor, und nach zögernden Gängen der ersten Violine beginnt ein zweites Thema, von unendlichem Reize, weit ausgespannt und kaum enden wollend, mit dem Ausdrucke rührender Bitte,
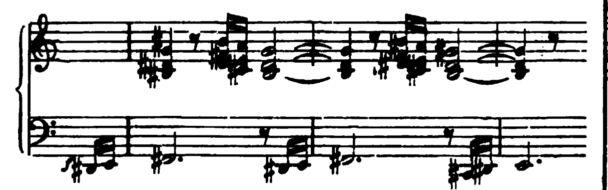


welche in dem schliesslichen, in eilenden Triolen erfolgenden Abschlusse auf *G* die Hoffnung auf Erfüllung, wenn auch mit einigem Zagen, laut werden lässt. Die Melodie wiederholt sich in der Bratsche zu weit ausgespannten Achtelfiguren der Geige; weiter noch wie vorher ergehen sich die Gänge, die Hoffnung möchte sich zur Gewissheit steigern und in kräftigen, das Motiv wiederholenden Wendungen die Erfüllung erzwingen; der Ausdruck nimmt einen Charakter froher Zuversicht an, in weiteren Gängen, in kräftigeren Accorden ergehen sich die Instrumente; dann folgen wechselnde Rhythmen, bis die scheinbar zerfliessende Bewegung sich in einer kurzen Figur wieder zusammenfasst und zu ernster Betrachtung hinführt. So schliesst der erste Theil, nach Kämpfen zwischen Furcht und Zuversicht, erwartungsvoll; und sehr schön setzt nun das erste Motiv in der Durtonart ein, nachgeahmt durch mehrere Instrumente
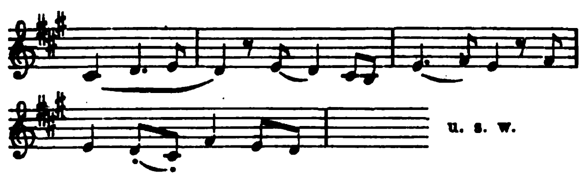


um — entweder zurück in die zagende Stimmung des Anfangs, oder — beim Uebergange zum zweiten Theile, durch rasche Modulation nach Cis-moll, zu neuer, heftiger, unzufriedener

Aufwallung zu führen. Auch hier zuerst nochmals kurze imitirende Wiederholung des Hauptmotivs, dann (*f*) eine kurze, hastig-unwillige Figur:
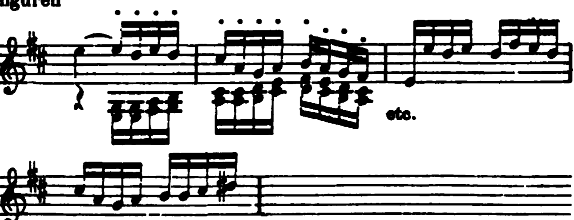


welche sich allmälig beruhigt und zu einem Abschlusse in Cis-moll führt. Diese Figur wird dann, verbunden mit dem letzten neuen Motive im ersten Satze, zum Elemente neuer Gestaltungen und Verarbeitungen, welche in raschem Durchgange durch verschiedene Tonarten in einem kurzen *unisono* zu höchster Kraft sich steigern; von da führen kurze Achtelgänge abwärts, das Hauptmotiv im Violoncell giebt dem Rhythmus wieder Halt, Bewegung und Kraft werden ruhiger, das Ganze nimmt einen nachdenklichen, ungewissen, resignirten Charakter an; wie zögernd und unvermerkt, dabei mit unnachahmlicher Kunst werden wir in das Tongewebe des Eingangs wieder zurückgeführt. Nun gelingt aber das Aufraffen schneller, wir werden nicht mehr eingetaucht in die tiefdunkeln Wogen des Schmerzes, sondern nach kurzem Verlaufe ertönt in A-dur jene hinreissend schöne, wahrhaft berückende Bitte, welche in seligem Ergehen gar kein Ende findet. Und doch muss sie zum Schlusse dem Traume der Erfüllung entsagen und sieht sich in das ungewisse Verlangen der Seele zurückgewandt, was zum Schlusse einen schmerzlich leidenschaftlichen Ausdruck hervorruft, in eine Coda von beschleunigter Bewegung und strafferen Rhythmen. In diesen Schlüssen ist Brahms Meister und weiss besonders die beherrschenden Motive in immer neuer Beleuchtung zu zeigen.

Der langsame Satz dieses Quartetts (*Andante moderato*, A-dur ₵) ist dem Componisten wieder ganz besonders wohl gelungen; die Schönheit und der tiefe reichgesättigte Ausdruck des Hauptthemas, die Zwischen- und Schlusssätze, die klare Gestaltung und Gruppirung der Abschnitte, die berauschend schöne Modulation, alles ist hier über jedes Lob erhaben. In dem Hauptthema, einer breiten, tief empfundenen Cantilene,
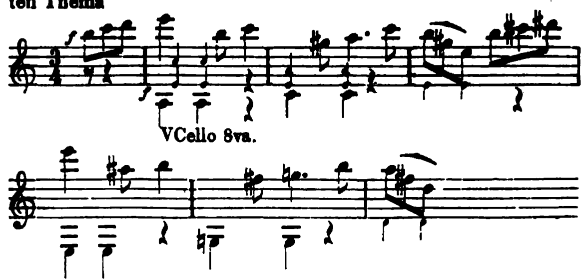


welches man sich lang getragen mit reicher Tonfülle und tiefstem Ausdrucke vorgetragen zu denken hat, finden wir den Ausdruck einer tief innigen, verlangenden, aber in Unerreichbares schweifenden Hoffnung, die nur mit einer gewissen Furcht sich hervorwagt, nirgend fest aufzutreten unternimmt, dann (bei der Wiederholung) in gesteigertem, vollem Herzenstone sich ergeht und doch wieder in wehmüthiger Resignation verstummt. Dies scheinen die kurzen Abschnitte der Melodie, der zögernde Gang derselben bis zum Schlusse, das immer neue Erklingen des beginnenden Motivs sprechend anzudeuten. In der Mitte des Stückes erhebt sich ein festerer, ja unruhig stürmender Schritt, wie wenn mit Gewalt das Geleise der vorangegangenen Stimmung durchbrochen werden sollte; aber von tremolirenden Figuren begleitet, welche Unruhe, Zagen ausdrücken; ein Aufschrei, dann schweben unsicher schwankende Bilder vor uns vorüber, um unsere zagende Furcht nur noch zu vermehren. Laut hebt sich wieder die Hoffnung, wo das Cello in volltönender Lage die Melodie aufnimmt; aber doppelt beweglich und rührend erklingt dann wieder die Resignation in dem meisterhaft gearbeiteten Schlusse.

Der folgende Satz (*quasi Minuetto*, *moderato* A-moll $^3/_4$), muthet uns gleichsam wie ein Nachklang des eben Vorübergegangenen an; auch dieser trägt keineswegs den munterbewegten Charakter, den man sonst an dieser Stelle erwartet. Ein stiller, ruhiger Ernst liegt auf demselben; nur ganz in der Stille rühren sich bewegtere Stimmungen, in Form einer Variirung des Hauptthemas. Aber dann tritt, nachdem der zweite Theil des Satzes auf der Dominante zögernd und fragend geschlossen, im Trio (*Allegro vivace* H-dur $^3/_4$) plötzlich ein bewegtes und rasch pulsirendes Leben ein; leichte Sechszehntelfiguren



setzen ein und führen theils harmonisch zusammengehend, theils im Wechsel einen Satz von feinster Arbeit und reizendem Wohlklange durch, das einzige rein heiter gefärbte Stück des Quartetts, ein leiser Rückblick in sonnige Tage. In seiner knappen Gestaltung ist dieses Stück so meisterhaft, in der Stimmführung und dem ununterbrochenen Flusse der Motive so glücklich concipirt und durchgeführt, dabei fern von den oft etwas gesucht pikanten Scherzosätzen Mendelssohn's, dass man durchaus an Beethoven'sche Weise erinnert wird. Mitten in diesen Satz klingt das Thema des Menuetts in fremdartiger Modulation wieder hinein, wie wenn es auf die wunderbare Erscheinung lausche; nachdem sie verschwunden, sammeln sich die Stimmen allmälig zur Wiederholung des Menuetts, welches am Schlusse in stiller Klage ausklingt.

Nun würde mancher, an ähnliche Werke Beethoven's und anderer sich erinnernd, einen festlich frohen Schlusssatz erwartet und gewünscht haben, und die Durtonart. Das muss aber doch wohl der poetischen Idee des Tondichters nicht entsprochen haben und wir werden hinzunehmen haben, was er uns bietet, ja, werden uns damit befreunden, nachdem wir die Intention zu verstehen uns bemüht. Das Finale (*Allegro non assai*, A-moll $^3/_4$) setzt ein mit einem markigen, durch das *tempo rubato* noch besonders gehobenen und kräftig gestalteten Thema



Die Begleitungsaccorde haben den Eindruck markiger Kraft, welche nach der Wiederholung des Themas in der Bratsche in mächtigen Accordfolgen sich aufs höchste steigert. Daraus entwickelt sich in kurzem Uebergange, von einem Achtelgange des Violoncells eingeleitet (der auch später gestaltend einwirkt), ein zweites Thema in C-dur, welches zwar nicht eine über-

strömende Siegesfreude ausdrückt, aber einen Charakter der Sicherheit, der zuversichtlichen Ruhe wiederspiegelt und uns so den Schlüssel zum Verständnisse des Ganzen zu gewähren scheint: aus fortwährendem Drucke, melancholischer Klage, unsicherer Hoffnung und Träumerei wird das Gemüth endlich zu kräftigem Entschlusse, kräftigem Bemühen und daraus hervorgehender zuversichtlicher Hoffnung emporgehoben. Eine weitere Beschreibung unterlassen wir; wer Brahms kennt, wird auch ohne dieselbe als sicher annehmen, dass die Entwicklung des Satzes wie die der früheren organisch aus den gestaltenden Elementen erfolgt, und dass die einmal angeschlagene Grundstimmung festgehalten wird. Wenn dabei von dem *tempo rubato* ein weiterer Gebrauch gemacht wird, so steht das ganz im Dienste des einmal angeschlagenen Ausdruckes; denn in dem selbständigen Gange von Motiven und Gängen im zeitweiligen Gegensatze zum Hauptrhythmus liegt unzweifelhaft ein besonderes Mittel, Bewusstsein, Willen, Muth und Kraft auszudrücken. Das zweite Mal wird das zweite Thema in A-dur wieder gebracht, und in dieser Tonart ein längerer Satz, hellen und frohen Ausdrucks, am Schluss sanft und freundlich verklingend, durchgeführt, wo zuletzt wie eine traumhafte Erinnerung das Anfangsthema in seinen Intervallen, aber mit Auflösung aller rhythmischen Bewegung desselben wieder erklingt und sich ganz in träumende Accordfolgen verliert; bis die lebhaft gesteigerte Bewegung nochmals die Erinnerung an das Hauptthema lebendig wachruft (wieder A-moll) und in kräftigem, energischem Ausdrucke zum Schlusse führt. —

Die einzelnen Sätze in vollendeter formeller Durcharbeitung, auf Grund fest ausgeprägter und ausdrucksvoller Motive gestaltet, von tiefem, verständlichen Gefühlsausdrucke und ohne Willkür, nach rein musikalischen Gesetzen sich entwickelnd — dabei eine für das Gefühl unverkennbare Beziehung der Sätze zu einander, eine einheitliche Entwicklung von Gemüthszuständen — so stellt sich auch dieses Quartett auf den Boden, den die classischen Meister bereitet haben.

(Schluss folgt.)

Zur Beethoven-Literatur.

Alexander W. Thayer, Ein kritischer Beitrag zur Beethoven-Literatur. Berlin, W. Weber. 1877.

H. D. Während wir dem Erscheinen des dritten Bandes von Thayer's Beethoven in nächster Zukunft entgegensehen dürfen,*) giebt uns der hochverdiente Verfasser gewissermaassen ein Vorspiel dazu in dem oben angeführten Schriftchen, durch welches er einen im »Schillerverein« zu Triest gehaltenen Vortrag weiteren Kreisen zugänglich macht. Derselbe stellt sich zur Aufgabe, an einigen ausgewählten Beispielen zu zeigen, welchen Unfug die früher beliebte und leider auch jetzt, in unserem kritischen Zeitalter, noch nicht ganz ausgestorbene novellistische Behandlungsart des Lebens unserer grossen Künstler selbst in den wichtigsten Fragen angerichtet hat. Durch das mit unendlichem Fleisse gesammelte Material, die strenge Gewissenhaftigkeit seiner Prüfung und seinen kritischen Scharfblick ist zu dieser Arbeit keiner mehr berufen wie Thayer, und doch kann er in der Biographie selbst, welche naturgemäss lieber die feststehenden Resultate giebt, statt unfruchtbarer Polemik nachzugehen, kaum zu derartigen Mittheilungen Raum finden. Auch bedarf es ja nicht der Mühe besonderer Widerlegung der unzähligen Irrthümer, welche durch die schlichte, aber zuverlässige Darstellung der thatsächlichen Verhältnisse, wie sie Thayer giebt, von selbst in ihr Nichts verschwinden müssen. Aber an einer Zahl ausgewählter Beispiele zu zeigen, welche Vorsicht in Benutzung der ausgedehnten Beethoven-Literatur auch jetzt noch Noth thut, ist sicherlich von nützlichen Folgen. Haben wir doch noch in neuester Zeit die sogenannten »historischen Romane« blühen sehen, mit denen Heribert Rau und andere die musikalische Welt überschütteten.

*) Derselbe ist, wie Schreiber dieser Zeilen mittheilen darf, bereits zum grössten Theile gedruckt.

Von diesen Romanen geht der Verfasser aus und stellt an sie die Forderung, dass der Charakter des Helden in Wort und Handlung nicht mit der historischen Wahrheit in Conflict kommen dürfe, dass die historische Wahrscheinlichkeit nicht verletzt werden dürfe, dass die ganze Scenerie der Wahrheit gemäss sei.

Wir gehen noch einen Schritt weiter und behaupten, dass künstlerische und politische Persönlichkeiten, welche einer so nahe vergangenen Zeit angehören, dass weder das thatsächliche Material über sie vollständig gesammelt noch das Urtheil über sie festgestellt sein kann, einer novellistischen oder romanhaften Behandlung gar nicht unterworfen werden sollen. Es ist eine Versündigung an der Persönlichkeit selbst, an der Geschichte und an den Lesern. Der Roman ist ein Werk der Poesie und unterliegt daher in erster Linie künstlerischen, nicht historischen Anforderungen; der Leser aber, gerade der Romanleser, macht diesen Unterschied nicht, und so kommt es, dass von hervorragenden Menschen, noch ehe die historische Wahrheit über sie vollständig erkannt ist, die allerverkehrtesten Vorstellungen in Umlauf kommen. Davon sind denn unsere musikalischen Grössen um so stärker betroffen worden, als in diesem Gebiete die Grundsätze historischer Forschung später wie in anderen zur Geltung gekommen sind.

Beethoven ist, wie der Verfasser ausführt, Gegenstand einer zahlreichen Novellettenliteratur geworden, deren Begründer J. P. Lyser war. Da wird er als zärtlicher, schmachtender Liebhaber geschildert; wir sehen ihn, 18jährig, in Bonn nächtliche Spaziergänge unternehmen, von einer blinden Spielerin seine F dur-Symphonie spielen hören, von neuen Phantasien ergriffen die Mondschein-Sonate componiren. Nach einer anderen, mündlich fortgepflanzten Erzählung hatte Beethoven 1805, im Begriffe zu Lichnowsky nach Schlesien zu reisen, eine Zusammenkunft mit seiner Julietta im Prater, nimmt leidenschaftlichen Abschied und componirt dann zur Erinnerung die Mondscheinsonate, — zu einer Zeit, als Wien von den Franzosen belagert, Julie schon zwei Jahre verheirathet war, jene Sonate aber schon mehrere Jahre gedruckt vorlag. Eine auf die — angeblich — erste Aufführung des Fidelio bezügliche Novelle, in welcher Wilhelmine Schröder-Devrient als erste Darstellerin der Hauptrolle figurirt, fand sogar in veränderter Gestalt in Wolzogen's Biographie Aufnahme; durch Anführung einiger einfacher und scheinbar unerheblicher, doch authentischer Thatsachen erweist sich ihre ganze Haltlosigkeit.

Diese Darstellungen sind nun freilich von geringerem Gewichte gewesen und würden gegenwärtig, wo doch der Sinn für die geschichtliche Wahrheit etwas mehr geweckt worden ist, nur in sehr begrenzten Kreisen mehr Glauben finden. Mit grösserem Nachdrucke wendet sich daher der Verfasser gegen die von solchen Schriftstellern verbreiteten Irrthümer, die mit dem Anspruche aufgetreten sind, aus eigener Kenntniss oder aus eingehender Nachforschung geschichtlich beglaubigtes Material zu geben. In den Ausführungen, die sich namentlich an Schindler's und Nohl's Mittheilungen knüpfen, liegt der Schwerpunkt der kleinen Schrift, deren Wichtigkeit durch Mittheilung von mannigfachen und wichtigen, bisher nicht bekannten Thatsachen erhöht wird.

Die unrichtige Verbindung einer Erzählung aus Beethoven's letzten Lebensjahren — sie betrifft eine unfreiwillige Gefangen-

schaft in Wiener Neustadt — mit der Entstehung der Schlachtsymphonie bringt den Verfasser zu einer höchst interessanten und vielfach Neues enthaltenden Mittheilung über die Entstehung dieses im Jahre 1813 entstandenen Werkes, auf dessen Conception und Ausführung der bekannte Mechaniker und Erfinder des Metronoms J. N. Mälzl einen entscheidenden Einfluss übte. Die Einzelheiten dieser Erzählung haben wir hier nicht wiederzugeben, bemerken nur, dass dieselbe im Zusammenhange und in ausführlicher Form im dritten Bande der Biographie zur Mittheilung gelangen werden. Hier ist es namentlich Schindler, dessen Autorität als Augenzeuge an sich maassgebend sein müsste, der jedoch, weil er vieles wusste, alles zu wissen beanspruchte, und in Folge dessen die Schuld an der Verbreitung vielfacher Irrthümer trägt. Thayer erfüllt eine Pflicht gegen die Freunde Beethoven's, wenn er bei aller Achtung, welche Schindler durch seine treue Anhänglichkeit an Beethoven und seine werthvollen Nachrichten über ihn verdient, die Glaubwürdigkeit desselben auf das zukommende Maass einschränkt und namentlich da zur Vorsicht mahnt, wo Gefahr vorhanden ist, es könne Männern von erprobtem Charakter und redlichem Bestreben in dem Gedächtnisse der Nachwelt ein unverdienter Flecken angeheftet werden. Solche »Rettungen« vorzunehmen hat Thayer im Laufe seiner Forschungen öfter Gelegenheit gehabt und die dem Historiker unabweisliche, wenn auch nicht immer erfreuliche Pflicht üben müssen, die einfache Wahrheit auch da festzustellen und auszusprechen, wo sie nicht zu Gunsten des Helden spricht; denn viel weniger wird durch ungerechtfertigte Beschönigung demselben gedient. Beethoven's Verhalten gegen Mälzl war, wie sich herausstellt, in der Angelegenheit der Schlachtsymphonie in keiner Weise loyal und ehrenhaft, und entsprach insbesondere nicht dem Vortheile, den Mälzl's Aufopferung dem Meister gebracht hatte. Das hat Beethoven durch sein nachmaliges Verhalten ersichtlich selbst anerkannt, und Thayer kann um so weniger Bedenken haben, Gerechtigkeit zu üben.*) »Wir wissen so viel Gutes und Grosses von dem Componisten, dass ihn diese Entdeckung nicht herabsetzen kann. Wir bedauern, verzeihen, vergessen.« (S. 14.)

Einen besonders reichhaltigen Stoff, die Oberflächlichkeit vieler neuerer Beethovenforscher zu erkennen, bietet Thayer die Erörterung des Verhältnisses zwischen Beethoven und seinem Bruder Johann, über welches er in der Lage ist, ganz besonders ausführliche und wichtige neue Aufschlüsse geben zu können. Die Polemik richtet sich hier vorzugsweise wieder gegen Schindler und »den voluminöesten« der Beethoven-Schriftsteller, Ludwig Nohl. Aus der Lectüre des Schindler'schen Buches hat man von jeher sich gewöhnt, in Johann van Beethoven »das böse Princip« in Beethoven's Leben zu erkennen, einen Mann, der überall von niedrigen Motiven geleitet, das Ungeschick des Bruders in äusseren Dingen zu den lieblosesten Quälereien desselben benutzte und ihn vollständig zu beherrschen strebte. Der andere Schriftsteller scheut sich sogar nicht, durch unerwiesene und unerweisbare Behauptungen die Ehre der verstorbenen Verwandten Beethoven's anzutasten. Mit erbarmungsloser Ruhe geht Thayer mit diesen Herren ins Gericht, und ohne ausführliche Polemik, nur gestützt auf sorgsame Erforschung der Conversationsbücher sowie mündlicher und schriftlicher authentischer Tradition zerstört er die Gebilde willkürlicher Annahmen und stellt das wahre Bild von Beethoven's Bruder wieder her, als eines freilich durchaus gewöhnlichen, an die geistige und sittliche Höhe des Bruders nicht entfernt hinanreichenden Menschen, der aber völlig die Bedeutung desselben würdigte, von Wohlwollen gegen denselben erfüllt und in seiner Gutmüthigkeit überall wo er kann ihm zu helfen bereit ist, und dem Beethoven selbst wiederholt seine Anhänglichkeit zu erkennen gegeben hat. Mitunter ist es gerade der Bruder, welcher die rücksichtsvollsten, vortheilhaftesten Anerbietungen macht, welche dann von Beethoven ausgeschlagen werden. Das Einzelne hier anzuführen führt zu weit; wir bitten sehr alle, die sich für Beethoven's äusseres Dasein interessiren, die Schrift selbst zu lesen. Wie mitunter eine einzige schlichte Thatsache ein ganzes Gebäude luftiger Hypothesen umstösst, davon nur zwei Beispiele. Johann van Beethoven soll nach dem Tode seiner Frau aus purer Geldgier deren uneheliche Tochter geheirathet haben, um das Vermögen nicht zu verlieren! Zwei schlichte Data sagen: Joh. van Beethovens Frau starb am 20. Nov. 1828, die Tochter heirathete am 11. Febr. 1830 einen Forstbeamten Stolzle. Und ferner: aus Geiz soll Johann van B. sein Vermögen so angelegt haben, dass er es allmählich selbst verzehrte und den Erben nichts blieb. Nach der schlichten Aeusserung im Testamente setzt Johann seinen Neffen zum Erben ein; die Acten ergeben, dass diese Erbschaft nach Abzug aller Verpflichtungen über 40000 Gulden betrug.

»Was in solchen Fällen geradezu unverzeihlich ist und bleibt,« sagt Thayer mit vollem Rechte, »das ist der Mangel an Vorsicht, der Leichtsinn, durch welchen man solche mitunter unglaubliche und empörende Behauptungen als Facta veröffentlicht, ohne vorher — was Jedem freisteht und nur ein wenig Mühe kostet — die amtliche Constatirung in Händen zu haben.«

Ueber Beethoven's pecuniäre Verhältnisse, über seinen schliesslichen Aufenthalt auf dem Gut des Bruders (über welchen bereits Anfangs der 60er Jahre unter Thayer's Mitwirkung ein Aufsatz veröffentlicht wurde)*), über die Entstehung der letzten Krankheit bekommen wir ebenfalls authentische Aufschlüsse, die manche verbreitete Vorstellungen berichtigen. Und zum Schluss wendet sich der Verfasser noch einmal zu Beethoven's geistiger Persönlichkeit selbst und zeigt an einigen hübschen und wohlgewählten Beispielen, wie wenig Beethoven der düstere und melancholische Charakter war, für den er gewöhnlich ausgegeben wird.

Der Charakter der Thayer'schen Forschung in ihrem Verhältnisse zu anderen Arbeiten für Beethoven ist von ihm und anderen mehrfach erörtert und allgemein bekannt. In anspruchloser und treffender Weise bezeichnet er selbst noch einmal am Schlusse der kleinen Schrift diesen seinen Standpunkt. So lange die Hoffnung vorhanden war, dass Otto Jahn das Leben Beethoven's schreiben werde, traten selbstverständlich andere Bearbeiter zurück, da es in solchen Dingen keine Nebenbuhlerschaft giebt. Nachdem diese Hoffnung hingeschwunden, und eine so umfassende Arbeit, wie Jahn's Mozart, für Beethoven noch nicht gegeben ist, meint Thayer eine Pflicht zu erfüllen, wenn er den weitverbreiteten Irrthümern über Beethoven's Leben nach Kräften entgegentritt.

*) In diesem Zusammenhange befindet sich ein kleiner, ebenfalls durch Schindler's unsicheres Gedächtniss veranlasster Irrthum, welchen Thayer den Verfasser dieser Zeilen in folgender Weise zu berichtigen bittet.

»Wer in der letzten Ausgabe von Schindler's Biographie Beethoven's (I S. 255) die Erzählung von dem Processe liest, der über den Besitz des Neffen entstanden war, folgert daraus von selbst, dass 1817 das Datum war, unter welchen Dr. Bach Beethoven's Advocat wurde, und in Folge davon Schindler sein »Geheim-Secretär ohne Gehalt«. Unter diesem Eindrucke war die Stelle S. 14 geschrieben: »Noch mehr: Der damalige Rechtsvertreter Beethoven's war der rechtschaffene und später berühmte Advocat Dr. Joh. Bapt. Bach, der keinesfalls seines Clienten begründete Ansprüche hätte fallen lassen.« Als der Verfasser jedoch aus einer anderen Veranlassung sich genöthigt sah, diese Seiten in Schindler's Buche einer etwas genaueren Untersuchung zu unterziehen und die dort gegebenen Behauptungen mit officiellen Daten und Documenten zu vergleichen, stellte sich heraus, dass das Engagement des Dr. Bach nicht vor dem Jahre 1819 erfolgte!«

*) Deutsche Musikzeitung 1871, S. 77.
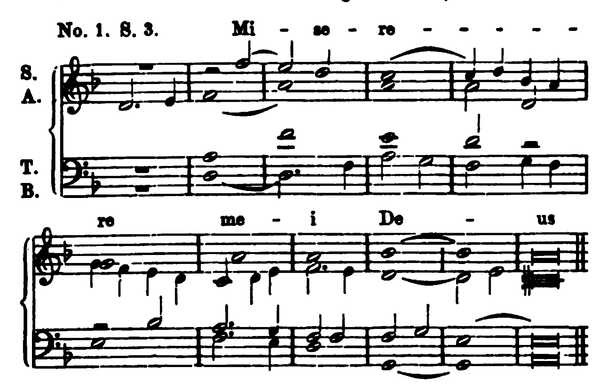
Jeder, der von Thayer's Beethoven Kenntniss genommen, wird wissen, dass er mehr geleistet, und dass durch ihn das menschliche Charakterbild Beethoven's nicht nur in einzelnen Zügen, sondern in seiner Gesammtheit auf zuverlässige Grundlage gestellt und einheitlich gezeichnet ist, und der äussere Lebensgang bis in seine Einzelheiten in einer Weise vorgeführt wird, wie dies bisher keinem andern gelungen ist. Mit steigendem Verlangen sehen wir der Fortsetzung und Vollendung der Biographie entgegen. Diese kleine Abhandlung aber begrüssen wir als werthvolle Vorbereitung für die weiteren Bände und als interessante Ergänzung der biographischen Darstellung.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Nova Instrumentalia, Polyhymnia etc.

(Fortsetzung.)

15) **Joh. N. Cavallo,** Op. 25. Der 50. Psalm »*Miserere mei Deus*« für Sopran, Alt, Tenor, Bass, a Capella (Partitur und Stimmen 3 M. Leipzig, Breitkopf und Härtel) hat einen Kirchengesang des Chors mit liturgischen Zwischensätzen der priesterlichen Recitation auf eigenthümliche Weise betont, welche guten Willen und ernste Stimmung, auch einige melodische Erfindung beweist, aber zu wenig Erfahrung in dem was er anstrebt, eigentlichen Kirchenstil; womit nicht etwa Palestrina's Kunst gemeint ist, sondern vor allem vocale Verständlichkeit und architektonische Perspective, ganz abgesehen von genialer Begabung. Nun sind hier die Themen meist einfach schreitende, wie sie der älteren Kunst lieb und gebräuchlich waren, mit Imitationen einzelner Melismen geschmückt, z. B.
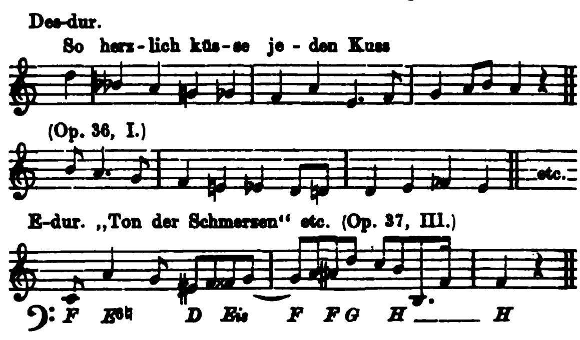


und so fortan. Wohl sind die Melismen brauchbar, meist auch singbar: aber es fehlt das geistige Band; man vermisst die Gegensätzlichkeit der Themen, die sowohl dem Wortsinn als dem Modulationsgebäude nothwendig sind und deren Mangel der Schönheit des Periodenbaus Eintrag thut. Auch die Stimmführung ist nicht sicher: schon die Stimmlage im dritten Takt ist überraschend unbequem; von den (im Ganzen 20) Nummern ist Aehnliches zu sagen. No. 5 ist im Ganzen wohllautend gehalten, doch stören Tritonussprünge (Takt 3), dergleichen öfter vorkommen, am frechsten schreiend im Bass: *c–fis* (S. 8, 3, 2), zu den Worten *et exultabunt ossa humiliata*. Das beste Stück ist No. 13, wo nur der vorletzte Takt etwas härter klingt; ihm zunächst No. 3, 11, 19. — Vocalstudien! sie sind nicht am Clavier zu lernen.

16) **Isidor Dannström,** Waldblumen von Finnland: Vier Lieder, aus dem Schwedischen übertragen von W. Bauck (Berlin, Bote und Bock. 2 M.), sind bescheiden, naiv und singbar bis auf die grossen Intervallensprünge, die nun einmal ein Praecipuum derer von ultima Thule sein sollen. Die melodische Ader, d. h. angeborne Tonbildlichkeit, ist nicht reich, aber im Ganzen gesund: ausgenommen die Virtuosenversuche im letzten Stück, und der Schluss des vorletzten, der sein böses Gewissen kundgiebt durch die Thürmchen ^ ^, welche bei gewissen Leuten gewöhnlich einläuten, wenn die Leutchen wirklich »mal was sagen« wollen.

17) **Ludwig Grünberger,** Op. 13 (Leipzig, Breitkopf und Härtel. M. 3. 25.) bringt sieben Lieder des Mirza Schaffy in ansprechender melodischer Declamation nicht eben reichen aber freundlichen Eindrucks, weil keine coquette Virtuosität sondern frische Sanglust und Singbarkeit drinne waltet, was bei orientalischen Texten — wie sehr sie auch manchen abendländischen Sänger verlocken, sie mit Tönen zu begiessen — doch nicht so leicht ist wie es aussieht. Hier (bei Grünberger) ist wenigstens Melodie und Modulation so gestaltet, dass ordentliche Liebhaber sie fast besser als bayreuthische Bühnensänger vortragen könnten — wäre nur nicht zuweilen ein unmässiger Stimm-Umfang (Ambitus) erforderlich! — um welchen sich geistreiche Sänger freilich unbeschadet der Melodie herumschleichen. Das erste Stück ist in gutem mittleren Sopranumfang gehalten; im Ganzen angenehm, nur leider die pathetische Phrase »O wie wunderschön« mit bombastischem Accorden-Ballast überladen. No. 2 bewegt sich schon kecker im Ambitus Tredecimae, 13 Töne: c^1—a^2, was den »zarten Händen und Füsslein und klugen Augen« des Textes vielleicht weniger entsprechen mag als No. 3 im Umfang der 15: a—a^2! wo allenfalls der Text: »Sie meinten ob meiner Trunkenheit« zu solcher Ungeheuerlichkeit Anlass geben könnte. Uebrigens ist dies Stück musikalisch nicht ohne Reiz; aber wer erkühnt sich zwei Octaven zu singen, wie Händel's Polyphem? der schwierigen Septimen-Absprünge (S. 9, 1, 1—2) gar nicht zu gedenken. Bei den übrigen vier Liedern wird die Claviererei anmaasslicher, der Gesang matter, fast flau declamatorisch. *Gliding scale!*
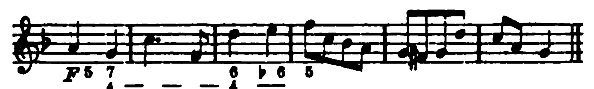
18) **Richard Metzdorff,** Op. 36, 37, 39 umfassen sieben Lieder, deren eines sogar doppelt bearbeitet die Wichtigkeit »des Kusses, des Abschiedes, des Todes, des Herzens« u. s. w. mit allerlei orientalischen Witzen behandelt, aber nicht besingt; denn wer kann ohne arabische Tonleiter singen:



Die Claviererei ist meist brillant, fast Lisztisch und sagt aus, was die arme Stimme vor lauter Kreuz und Thränen nicht sagen kann. Die einzige Nummer Op. 37, 2 »Ueber Nacht« ist so singbar, dass man hoffen dürfte: Autor werde dereinst noch singen lernen. Ausstattung brillant: Braunschweig, Bauer. Stück à 60—80 Pf.
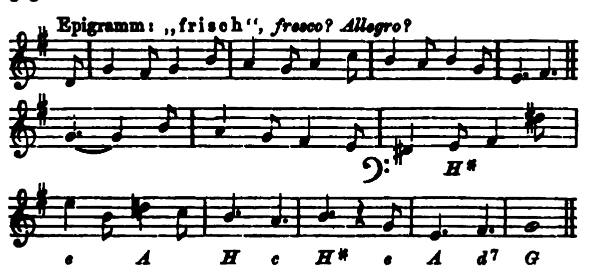
19) **Carl Rundnagel,** Op. 8, hat eine Polyhymnia angestiftet mit *Adagio religioso, ad libitum* auszuführen mit Clavier und Violine oder Clarinette oder Violoncell oder Harmonium (Cassel, Luckhardt). Der Beisatz *religioso* macht es, wie selbst

in Mendelssohn's Orgelsätzen, verdächtig und fraglich, ob das Uebrige nicht religios sei, oder ob »*religioso*« eine besondere Spielart heisse etwa wie *legato, pizzicato* etc. Vielleicht aber soll die Vignette bedeuten, dass man das Stück anhören solle mit Andacht, nicht zum Sinnenkitzel, zum Ohrenschmaus. Nun, es wird sich ja zeigen, welche Tendenz darin steckt, wenn alle vier *Ad libita* durchprobirt sind. Die Uebung verschiedener Arten der Ausführung ist eben so sehr dem Autor nützlich als dem Liebhaber zu wünschen; daraus viel Wesens machen, drei bis vier prächtige Cahiers darstellen, ist der Sache leicht schädlich, da sie den guten Sachen im Licht stehen. Das hier vorliegende thut wenig mehr, als bekannte leichte Melismen in rührende Schalmeientöne florisiren und variiren mit den beliebten Bummel-Accorden. Zwar hat dies Thema:

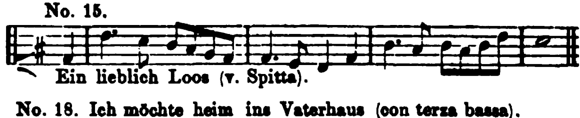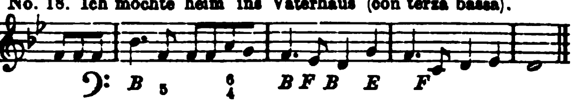


nichts Ungesundes an sich und ist frei von der falschen Effect-Genialität, die uns dieser Tage so oft wehe thut; aber neben der ruhigen bescheiden modulirten Anlage findet sich auch einige Neigung zu blos sinnlichen Ton-Effecten, wie man gewahr wird, wenn man die Geiger und Bläser einzeln prüft. Dennoch ist etwas Ansprechendes darin, eben weil der Autor sich nicht übersteigt, nicht mehr sagt als er weiss.

20) **Ernst Senckel,** Op. 1. »Geistliche Feier- und Freuden-Klänge« (Berlin, Challier jun.) hat in das »Geistliche« zusammengefasst Kirchliches und Häusliches, theils rein vocalisch vierstimmig, theils mit leichter Clavierbegleitung. Der Ertrag ist zum Besten der Gossner'schen Mission bestimmt; womit vielleicht entschuldigt wird, dass der künstlerische Werth erheblich gegen den moralischen zurück tritt. Man könnte dies gelten lassen, als Album für mancherlei Volk, das sich auch an mancherlei Stilen ergötzen und erbauen kann und nichts zu fragen hat nach Kirchenstil, mit welch letzterem ja nichtmal immer ein bestimmter Typus verstanden wird; aber jede selbst hoch rationalistische »Stunde der Andacht« wird doch Geistlich und Weltlich unterscheiden auf innerliche Weise, nicht allein nach äusserlichen Merkmalen — etwa der trübseligen Langsamkeit und tanzlustigen Beweglichkeit; vielmehr ist ein höheres Unbeschreibliches, welches schon Mortimer (»der Choralgesang« 1821) der heutigen Sangweise gegenüber stellte, den eingebürgerten volksbeliebten Melodien unserer Kirche eigenthümlich. Unter den vorliegenden 18 Gesängen sind nur No. 1, 8, 9, 14, 16, 17 mit einem Anhauch jener Blüthezeit geschmückt, an ältere Tonweisen angelehnt. Die Texte sind durchweg aus dem 19. Jahrhundert, ausser No. 2 von P. Gerhardt »Was Gott gefällt«; mehr lehrhaft als schwungvoll, 20 Strophen lang, vom Editor mit Recht auf sieben beschränkt. Dieses ward einst gesungen nach Erythraeus' edler Weise »Erschienen ist der herrlich Tag« (1560); Senckel hat ihr folgenden neuen Ton gegeben:



Der musikalische Theil ist im Allgemeinen in den choralartigen Stücken ziemlich gut, wenn man bescheidene Ansprüche macht: nicht heilig, kirchlich, geistlich, aber ziemlich gemüthlich. Die vierstimmigen selbsterfundenen haben melodisch wenig Reiz, harmonisch manche Härten: frei eingeführte Quarten, Quartsexten, Minderseptimen nicht selten, einmal sogar (No. 17) Dominantseptime als Anfang! die dem erbaulichen Dilettanten mehr Mühe als Erbauung zuwege bringen. Die Melodien von No. 1, 8, 9, an Neumark anklingend, sind monoton, doch verhältnissmässig die brauchbarsten; von allen die beste No. 14 mit veränderter Nachahmung des gewaltigen »Allein zu dir, Herr Jesu Christ«. Die übrigen freien Melodien nebst Clavier und Ritornellen werden nicht mehr in Staunen setzen (No. 15, 18),





wenn man das »Geistlich« nicht urgirt: dann wird man auch das freundliche Osterlied No. 10



der ganz volksthümlichen Weise wegen, so auch das Frühlingslied No. 11 gern mitnehmen als häusliche Gemüthserfrischung, weil sie ohne Clavier eben so wohl klingen wie die alten Wallfahrtslieder. Sobald aber Modernität wie bei Schubert und Schumann sich drin mischt, ist die Illusion dahin.

(Schluss folgt.)

Kammermusik.

Friedrich Kiel. Zwei Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 65. No. 2. G-moll. Preis M. 7,50. Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

An einen Componisten wie Kiel stellt man keine geringe Anforderungen, von ihm erwartet man immer Gutes in der einen oder andern Weise und findet es auch. Er ist kein Componist, der unmittelbar mit sich fortreisst, wenigstens was seine Kammermusik betrifft, er erweckt meist erst nach und nach Interesse, weiss es dann aber um so länger rege zu erhalten. Dem tiefer Blickenden offenbaren sich die Schönheiten seiner Musik schneller und er wird immer gern zu ihr zurückkehren, auch zu diesem Trio. Mit Einzelnem in dem Werke wird auch er vielleicht weniger sympathisiren; doch das thut nichts zur Sache, im Allgemeinen kann er Erfindung, Anlage und Ausführung rühmen und das ist genug. Der erste Satz (G-moll C) weiss durch sein im grossen Stil gehaltenes erstes Thema sofort zu imponiren; das zweite Thema ist unscheinbarer, lässt aber keineswegs kalt. Die Verarbeitung der Themen ist, wie immer bei Kiel, geistvoll und interessant. Der zweite Satz (E-dur 2/4) ist ein zuerst ruhig auftretendes, dann aber durch Figurationen der drei Instrumente lebendiger werdendes *Adagio* von im Ganzen freundlicher Färbung. Das Rondo (G-moll mit Durschluss 2/4) tritt keck und frisch auf und wird ähnlich fortgeführt. Ein im 3/8-Takt gebrachtes Thema bildet einen wirksamen Gegensatz zum Anfangsthema. Es wäre überflüssig, hervorzuheben, dass die drei Instrumente ihrer

Natur vollkommen entsprechend behandelt sind. Wer sich für gediegene Kammermusik interessirt, der versäume nicht, die Bekanntschaft dieses Trios zu machen. *Freidank.*

Die Concerte der Saison in Paris.

Erster Artikel.

(Fortsetzung.)

Ja, solche Concerte kann man nie genug geben, gäbe man deren auch noch mehr. Sie sind keineswegs eine besondere Einnahmequelle; im Gegentheil. Das ist aber auch nicht der Zweck, den sich die Unternehmer vorgesetzt haben. Anfangs nur von einer kleinen Gruppe von Getreuen unterstützt, haben sie den Kreis ihrer Zuhörer sich allmälig erweitern gesehen. Sie ehren die Kunst, allerdings in particulärer Weise, aber sie ehren dieselbe mit energischem Glauben, aufrichtiger Ueberzeugung und ausdauerndem Streben. So hat auch bei uns die Kammermusik neben der symphonischen einen sehr bedeutenden Platz eingenommen. Unsere mitlebenden Meister scheinen sogar dieses Genre ganz besonders zu lieben und erringen darin entschiedene Erfolge. Hat dies ja doch die gewandte Violinistin Mlle. Tayau auf den Gedanken gebracht, unter dem Namen der *Art moderne* eine Gesellschaft zu gründen, von der jede Zusammenkunft der Anhörung von Werken eines und desselben Autors bestimmt ist. Bloss um ein wenig mehr Abwechslung in das Programm zu bringen und ohne deshalb der Kammermusik das Uebergewicht zu entziehen, weist Mlle. Tayau das vocale Element nicht gänzlich von sich. Dies haben wir zum Beispiel in dem Concerte gesehen, dessen Compositionen von Mme. Héritte-Viardot herrührten, in dem man ein sehr bemerkenswerth geschriebenes Quartett für Clavier und Saiten-Instrumente beifällig aufnahm, und eine Serie von Gesängen verschiedenen Stils, die aber alle ein sehr persönliches Gepräge trugen. Von diesen Gesängen wurden die einen von Mme. Viardot vorgetragen, die in der Kunst des lyrischen Gesanges immer noch ihres Gleichen nicht hat; die andern zarten und graziösen Charakters von Mme. Chamerot und Mlle. Marianne Viardot, den Schwestern der Mme. Héritte, welche als ausgezeichnete Musikerinnen ungemein geschmackvoll sangen. Das ist fürwahr eine wunderbar begabte Familie, und obwohl Herr Paul Viardot an diesem Concerte der Mme. Héritte nicht Theil genommen hat, so bietet sich mir hier doch eine ganz natürliche Gelegenheit dar, den Namen dieses jungen Violinisten in Erinnerung zu bringen, dessen Bekanntschaft das Publikum zu machen im Begriffe steht, und dessen exquisites und hervorragendes Talent dem eminenten Professor Leonard Ehre macht.

Die den Werken des Herrn Benjamin Godard gewidmete Aufführung, welche wie die der Mme. Héritte aus Instrumental- und Gesangsstücken zusammengesetzt war, hat uns nichts noch nicht Erschienenes gebracht. Wir kennen bereits jenes Trio und jene Sonate, Werke von eleganter und gewandt entwickelter Factur; wir kennen auch jene artigen, in einer Sammlung enthaltenen Gesänge, welche die Herausgeber Durand und Schönewerk veröffentlicht haben. Herr Benjamin Godard ist der Autor des Tasso, einer Cantate, die mit dem Verlornen Paradies des Herrn Dubois den ersten Preis in dem Concurs der Stadt Paris errungen hat.

Herr August Morel, dem das Institut mehrmals Belohnungen spendete, ist einer jener Componisten, von denen ich eben sprach und die sich ganz speciell der Kammermusik zugewendet haben. Er hatte sohin volles Recht und alle Ansprüche, zu den Aufführungen der Mlle. Tayau beigezogen zu werden. Er lieferte zu denselben drei Werke von seltenem Verdienste, welche von ihm componirt wurden, als er noch Director am Conservatoire in Marseille und sehr wenig bekannt in Paris war. Diejenigen von diesen drei Werken, welche wir vorziehen, sind das Quintett für Streichinstrumente und das Trio. Obwohl der Autor hierin Zeugniss von seinem Respect vor den Regeln der Schule ablegt, so zeigt er dennoch Unabhängigkeit des Stils und giebt seine Persönlichkeit zu erkennen. Es muss hierzu bemerkt werden, dass das Quartett, mit dem die Sitzung eröffnet wurde, schon von sehr altem Datum ist, und dass Herr August Morel nicht in dem Maasse ausschliessend von der Bewunderung für die alten Meister befangen ist, dass seine Phantasie nicht auch von den Strömungen, welche um ihn herum stattfinden, berührt würde. Nun ist es aber unbestreitbar, dass seit einigen Jahren die Kammermusik danach getrachtet hat, neue Bahnen einzuschlagen. Herr August Morel war einer der besten Freunde und der treuesten Schüler von Berlioz; er war unter den ersten, welche den Genius des Meisters verstanden haben. Er ist kein Nachbeter, keiner von jenen Musikern, welche sich wohl hüten würden, ihr Heiligthum irgend einer neuen Gottheit zu öffnen. Wer hat denn den Ausspruch gethan: mit Mozart fängt man an, mit Wagner hört man auf? Ich zweifle, dass Herr August Morel jemals so weit gehen werde. Aber nichts desto weniger wird er in den Augen der Künstler, welche jede Ueberzeugung, wenn sie nur aufrichtig gemeint ist, zu respectiren wissen, stets als ein Musiker von grosser Bedeutung gelten, der sehr gebildet und oft glücklich inspirirt ist. Dies war auch die Ansicht von Berlioz, der, wenn er ein Urtheil abgab, nicht gewohnt war, auf seine Sympathien oder seine Freunde Rücksicht zu nehmen.

Trennen wir uns nicht von der Kammermusik, ohne zweier von den Herren Thibaud, Lefort, Löb und Berthèlier veranstalteten Sitzungen Erwähnung zu thun. Das Talent des Herrn Thibaud, eines Laureaten des Conservatoire, hat sich besonders durch sehr bedeutende Eigenschaften in der Ausführung und ausgezeichnete Stilisirung gelegentlich der Sonate Op. 57 von Beethoven bekundet.

Herr und Mme. Leon Jacquard, secundirt von den Herren Armigaud, Turban und Mas haben auch zwei sehr interessante Soiréen gegeben, bei deren Programmen Schumann, Mendelssohn und Beethoven in erster Linie standen. Ich kann mich nicht erinnern, das Quintett von Schumann, eines der bemerkenswerthesten Werke des Meisters, mit richtigerer Empfindung und grösserer Perfection gehört zu haben.

Herr Julius Ten Brink, ein holländischer, seit mehreren Jahren in Paris sich aufhaltender Componist, dessen Name den Habitués der Concerts populaires wohl bekannt ist, hat uns bei Erard einige seiner Instrumental-Compositionen hören lassen, unter Anderem eine Symphonie und ein Violin-Concert. Das Ausführungstalent und die Virtuosität des Herrn Marsick haben viel zu dem Erfolge des Concerts beigetragen, das weit wärmer aufgenommen wurde als die Symphonie, ein übrigens sehr schätzenswerthes Werk, das nur vielleicht weniger Einheit in der Anlage und weniger Relief in der Form besitzt. Herr Ten Brink ist vorzugsweise bestrebt, es nicht wie Jedermann zu machen. Es ist dies ein Ziel, das sich mehr vermittels der Phantasie als durch die Stärke des Willens erreichen lässt. In gewissen Theilen seiner Werke, der Symphonie wie des Concerts, ist Herr Ten Brink von Natur aus originell; in anderen begegnet man einfach dem Streben nach Originalität. Das Adagio des Concerts ist wahrhaft superb und Herr Ten Brink handhabt das Orchester mit ungewöhnlichem Verständniss und wirklicher Gewandtheit.

(Schluss folgt.)



ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 24. Juli 1878. **Nr. 30.** XIII. Jahrgang.

Streichquartette von Johannes Brahms.

Zwei Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Dr. Theodor Billroth in Wien zugeeignet. Op. 51. Partitur. No. 1. C-moll M. 1,50. No. 2. A-moll M. 1,50. Berlin, Simrock. 1873.

Quartett (in B-dur No. 3) für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Professor Th. W. Engelmann in Utrecht zugeeignet. Op. 67. Partitur Pr. M. 1,50. Berlin, Simrock. 1876.
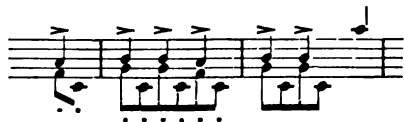
(Schluss.)

Dasselbe sagen wir endlich auch von dem dritten, längere Zeit später erschienenen Quartett in B Op. 67. Die Grundstimmung desselben ist eine ganz andere; es scheint hellen, befriedigten Momenten seine Entstehung zu verdanken; nichts begegnet uns hier von dem trüben Drucke, der launenhaften Unzufriedenheit, der heftigen Leidenschaft; mit kleinen Nüancen ist hier alles hell, lebendig, wir möchten sagen dem Genusse der frohen Gegenwart hingegeben und nicht durch Wünsche und Befürchtungen beirrt. Dabei ist dieses Werk, wie wenige neuerdings hervorgetretene, durchsichtig in der formellen und harmonischen Gestaltung; es kommen alle Voraussetzungen zusammen, um demselben Verständniss und lebendigen Eindruck auf den unbefangenen Zuhörer zu sichern.
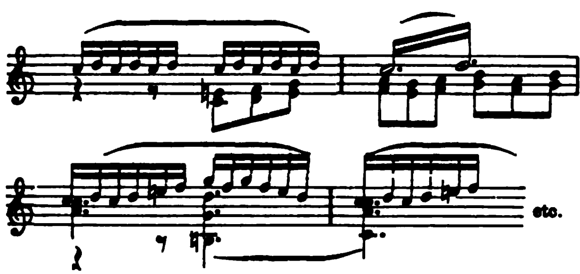
Ein munteres Motiv im $^6/_8$-Takt beginnt den ersten Satz (B-dur, *Vivace*) und liegt demselben bei aller Mannigfaltigkeit stetig zu Grunde
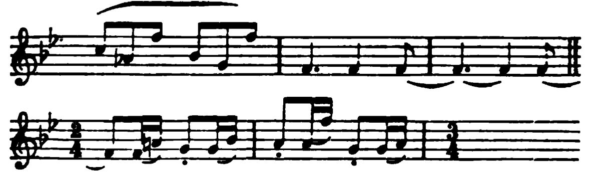


Die Periode wird von allen Instrumenten wiederholt, es folgt eine Fortsetzung, die in gleicher Weise verstärkt wiederkehrt. Nun tritt in verändertem Rhythmus (*tempo rubato*) und verändertem Ausdrucke ein Gegensatz auf



ebenfalls in zwei zweitaktigen Perioden, von denen jede in verstärkter Kraft wiederholt wird, worauf dann der zweitheilige Rhythmus wieder einsetzt und in B abschliesst. Der Wiederholung des Anfangsthemas gesellen sich nun lebhafte Gänge, zu welchen jenes gewissermaassen die Grundlage bildet; es wird in kurzer Folge durch Es-moll, durch Ges-dur, B-moll nach F modulirt; die lebhaften Figuren schliessen glänzend (*unisono*), die Bewegung bleibt in der ersten Geige und gestaltet sich zu feinen, anmuthigen Melismen, zu welchen die Mittelinstrumente mit der Bewegung des Themas einsetzen:
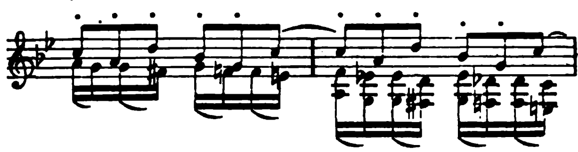


Diese ganze Stelle ist von anmuthiger, das Gemüth belebender Wirkung. Die Periode wiederholt sich in der Molltonart und höchst überraschend und kunstvoll werden sowohl das Motiv als die begleitenden harmonischen Gänge in umgekehrter Bewegung gebracht; sie geht dann in trüber gefärbte, unruhige Mollgänge aus, die endlich, wie wenn sie noch etwas nicht Gefundenes erwarteten, auf *F* zwei Takte Halt machen. Da schliesst sich unerwartet, aber für das Gefühl verständlich und motivirt, ein reizendes neues Motiv im $^2/_4$-Takt an, welches, nachdem die $^6/_8$-Bewegung noch einmal dazwischen getreten, für den Rest des ersten Theiles zum herrschenden wird:



Das ist wieder einer der Züge des echten Genius; was scheinbar verschiedenartig und unzusammenhängend erscheint, überrascht den Eindringenden durch innere Wahrheit und Feinheit der Motivirung. Der Componist führt uns den Unterschied des treibenden, strebenden $^6/_8$ und des beharrenden, in sich zufriedenen $^2/_4$-Rhythmus lebhaft ins Gemüth; wir meinen plötzlich die heitere Freude des beruhigten Gemüthes, welches an seinem Ziele ist und froh aufathmet, mitzuempfinden. Aber freilich führt diese Beruhigung noch nicht zu vollkommenem

Abschlusse; sie verliert sich in ungewisse Ahnungen — da macht sich Brahms Modulationsgeschick wieder geltend — die Sechszehntelbewegung des $^2/_4$-Taktes wird zu einem kurzen Durchführungssatze verarbeitet und ergeht sich dann in einer längeren Fortsetzung, die Ruhe sucht und nicht zu finden scheint, bis ihr durch Hinzutreten des Sechsachtelmotivs
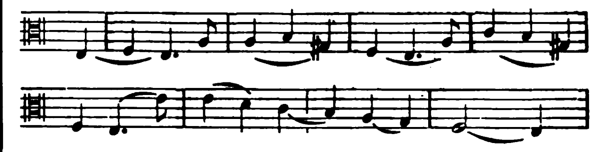


eine erneuerte, feste Richtung gegeben wird, die denn auch durch consequentes Festhalten sich Bahn bricht und durchdringt. Damit schliesst der erste Theil, oder vielmehr er führt ohne eigentlichen Abschluss zur Wiederholung oder zur Durchführung im zweiten.

Der Durchführungssatz ist in diesem Satze einfacher und loser gestaltet und dadurch in seiner Entwicklung übersichtlicher und durchsichtiger wie in vielen anderen. Es tritt als wesentlich bestimmend ein neues Motiv ein, welches in einer trüben, unruhig suchenden und nicht an den gewünschten Abschluss gelangenden, gebundenen Weise, wie ein dunkler Wolkenschatten, über das heitere Bild hinrauscht. Die anfänglichen Motive ziehen sich unsicher zurück, verlieren sich, nachdem jene Periode sich wiederholt hat, in eine harmonisch sehr reizvoll behandelte Periode in Fis-dur, wo die anfangs abgestossenen Figuren in gebundener Bewegung einen kleinen Satz von reizendem Wohllaute durchführen, die aber doch, wenn wir den Zusammenhang nicht aus dem Auge verlieren, die Empfindung erregt, wie wenn sich alles Streben, aller Wille für den Augenblick zurückzöge in eine süsse Träumerei von unmöglichen Dingen. Mit dem Eintritt des uns bekannten $^2/_4$-Motivs, ebenfalls noch in Fis-dur, rafft sich das Gemüth allmälig wieder auf, in schnellen Harmoniewechseln und in kurzen Rhythmen, in welchen das $^2/_4$-Motiv imitirend verarbeitet wird, werden wir zu jenem Höhepunkt der Durchführung gebracht, den wir auch sonst bei Brahms in diesen Abschnitten finden, und welche den Conflict der in den verschiedenen Motiven sich darstellenden verschiedenen Stimmungen in seiner ganzen Schärfe und zu leidenschaftlichem Ausbruche zugespitzt erscheinen lässt. Brahms versteht es, auch in diesen Stellen, welche manchen, der den Ausdruck über die Schönheit setzt, zu gewagten Experimenten verleiten könnte, uns das Gefühl zu lassen, dass wir Musik, schöne Musik hören, die keines Programmes bedarf.

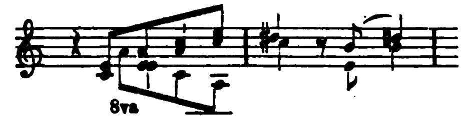
Diese lebendige, ja das Gemüth aufregende Periode schliesst in der Dominante von G-moll; in dieser Tonart setzt dann noch einmal das neue, halb traurig, halb unzufrieden klingende Thema der Durchführung wieder ein — natürlich sucht sich das Gemüth auch aus solchem Sturme wieder zu retten — und leitet langsam, hingebend und resignirend, in die Anfangstonart wieder zurück, in welcher dann das muthvollere $^6/_8$-Motiv wieder anhebt. Die Wiederholung enthält, wie zu erwarten, neue, feinsinnige und charakteristische Züge, besonders in der Harmonie; dann macht sich auch in der Kraft und Fertigkeit der Bewegung eine Steigerung bemerkbar, die besonders gegen den Schluss in der rhythmischen Verdoppelung des Themas, von synkopirter Bewegung begleitet, sich geltend macht. Mit dem Tone froher, muthiger Erhebung schliesst der Satz.

Der zweite Satz (*Andante* C, F-dur) erzählt wieder von viel innerem Glück; eine edle, gesangreiche Melodie von innigstem Ausdrucke, eingeleitet durch zwei Takte, welche einen aufwärts verlangenden Gang derselben von den tieferen Instrumenten andeuten lassen, begleitet von vollstimmigen, sanft bewegten Harmonien, und von jener unendlich, sich gar nicht genug thuenden Ausdehnung und Fülle, wobei Modulation in verwandte Tonarten (F-dur — As-dur) den Ausdruck wunderbar hebt, nimmt das Gefühl vollständig gefangen. Nachdem in einer langen (selbstverständlich durch Abschnitte unterscheidbaren) Periode von 24 Takten der Gesang ausgeklungen, leiten die beiden Einleitungstakte — welche wie ein Rahmen jenes Hauptthema einschliessen — nach D-moll, und hier bringt der Componist eine kurze, mit kräftigen Accorden einsetzende Zwischenperiode, der sich dann in gebundenen Gängen eine Art zweites Thema anschliesst; hier wendet sich das Gefühl mehr nach Innen und giebt sich einer Träumerei hin, die nicht ganz frei ist von einzelnen trüberen Wendungen. Die Periode wiederholt sich, dann führen gebundene Sechszehntelgänge jene Träumerei weiter, immer mehr grübelnd, die festen rhythmischen Abschnitte durchbrechend und ganz frei sich ergehend — es tritt auf einmal auf ganz kurze Zeit der $^5/_4$-Takt ein — auch in der Modulation mannigfache Wendungen durchmachend, bis sich bei stärkerer Bewegung Rhythmus und Tonart wieder befestigen und ein, gleichsam abwartender Abschluss auf der Dominante von D-moll eintritt. Dann erklingen — das ganz in sich versunkene Gemüth scheint leise, allmälig an jenen anfänglichen Ausbruch hoher Glücksstimmung sich zu erinnern — die Motive derselbe leise und zart in D-dur, aber getheilt in einzelne kleine Abschnitte, welche zwischen Violine und Violoncell wechseln, auch gebrochen durch synkopirte Figuren; ein Abschnitt von feinsinniger Conception und entzückend schöner Wirkung. Aus den Schlusswendungen der Hauptmelodie, die sich hier zusammenhängend wiederholen, entwickelt sich dann in vollen Accorden das Hauptthema wieder, und der volle Strom berauschender Harmonie zieht nochmals an unserem Ohre vorüber und entlässt uns, nach reizend erfundenen, bald leise absetzenden, bald zu ganzer Tonfülle sich wieder erhebenden Anhängen, und schliesslich mit dem aufwärts strebenden Motive leise verklingend, mit dem Eindrucke herrlichsten Wohllautes und innigsten Ausdruckes.

Auf dieses von Schönheit gesättigte *Adagio* folgt ein dritter Satz von fremdartig charakteristischem Ausdrucke (*Agitato*, $^3/_4$ D-moll), in welchem die Bratsche ein charakteristisches Thema im Walzerrhythmus (einigermaassen an die von Brahms früher herausgegebenen Walzer erinnernd) in weitem Umfange durchführt; dasselbe wird durch selbständige Figuren der übrigen Instrumente begleitet, dann von der ersten Violine variirt wieder gebracht. Noch eigenthümlicher ist der zweite Theil des Themas, in G beginnend und nach C leitend, mit wirksamem *tempo rubato*, begleitet von vollstimmigen Accorden. Die Freiheit, welche der Componist hinsichtlich des Tempos lässt (langsamer, allmälig wieder rascher), erhöht den phantastischen Charakter des Stückes; ebenso die oft ganz fremdartig anmuthende Harmonie. Bei der Wiederholung wird das Thema, statt von contrastirenden Figuren, von Triolen der Violine begleitet. Ganz leise verklingt das Stück in D-dur. Das Trio steht in A-moll; es bildet keinen Gegensatz, sondern eher eine Fortsetzung des vorigen und trägt einen ganz ähnlichen Charakter, nur etwas weicher, nicht so wild phantastisch. Auch hier führt die Bratsche die Hauptmelodie
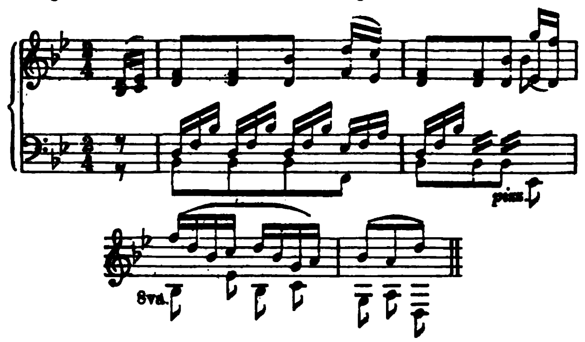


zu einer ebenfalls selbständig geformten Begleitung der übrigen Instrumente, welche in den sieben Takten vor Eintritt der Hauptmelodie schon angedeutet wird:
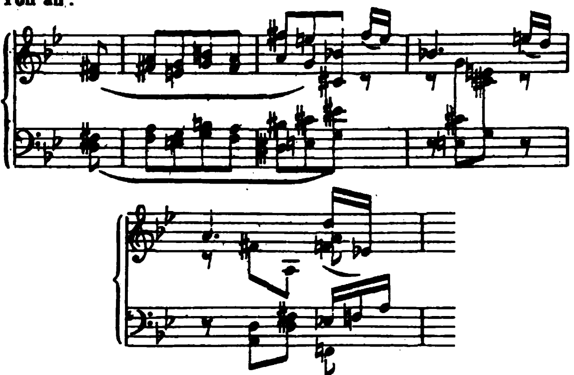


Die Melodie wird in ihren zwei Theilen in einfacher, nicht weiter ausgeführter Form gebracht, um dann alsbald wieder in das phantasievolle Treiben des Menuettsatzes zurückzuführen; nach dem Schlusse des letzteren folgt dann noch eine kurze Coda, in welcher das Moll dem Dur, die punktirten Figuren ruhiger gleichmässiger Bewegung Raum geben und in ahnungsvollem Dämmerscheine die phantastischen Tanzrhythmen verklingen.
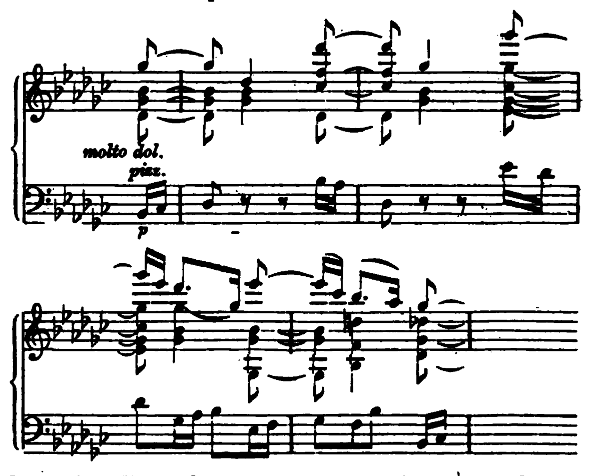
Der letzte Satz, *Poco Allegretto con Variazioni,* B-dur ²/₄, versetzt uns, wenn wir uns prosaisch ausdrücken dürfen, wieder auf den Boden der Realität; er athmet in dem kurzen Verlaufe des Themas und auch in der Gestaltung der Variationen Zufriedenheit, ruhiges Hinnehmen des Wirklichen; ein Höheres und Besseres macht sich zwar in leiser Ahnung bemerklich, erregt auch wohl noch einen stillen Seufzer der Sehnsucht, kann aber das Gemüth nicht dauernd beunruhigen, welches immer wieder zu dem sicher erreichten ergeben und froh sich zurückwendet. In dem kurzen Verlaufe des Themas sind diese Empfindungen schon in gedrängter Form ausgesprochen; ein behagliches freundliches Motiv in B beginnt



um schon mit seiner Fortsetzung im vierten Takte in D abzuschliessen. Diese Tonart nimmt der zweite Theil auf und schlägt in gebundener Bewegung einen überraschend sehnsüchtigen Ton an:

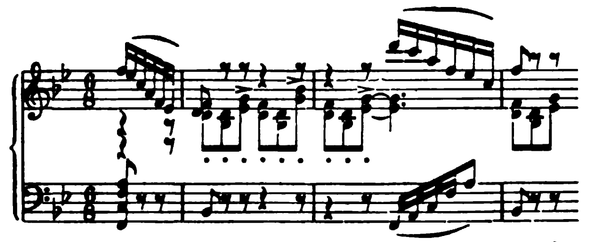


der dann mit dem überraschend schnellen Rückgange nach B-dur in das Thema und dessen freundlich friedlichen Ton zurückleitet und mit den beiden Haupttakten desselben schliesst. In kürzester Form Beginn, reiche volle Entwicklung und Abschluss, dabei in einem rhythmischen und harmonischen Ebenmaasse, wie es schöner kaum gedacht werden kann; das vermag nur der wahrhaft berufene Meister. Uebrigens gemahnt uns dieser Variationensatz — wenn es überhaupt gestattet ist Parallelen aufzusuchen und einer gewissen Verwandtschaft der Ideen nachzugehen — seiner Stellung, dem Zuschnitt des Themas und einzelnen Zügen nach etwas an den ganz entsprechenden Satz am Schlusse des Beethoven'schen sogenannten Harfenquartetts. — In der ersten Variation führt die Bratsche, zu *pizzicato*-Begleitung der übrigen Instrumente, eine Sechszehntelbewegung durch; in der zweiten tritt auch wieder zuerst die Bratsche selbständig auf, nach welcher dann die Geige das Motiv übernimmt; die Begleitung und ganze Bewegung erfolgt in gebundenen Figuren. Eine lebhaftere Bewegung kommt durch die dritte Variation in das Stück, wo die erste Violine in Triolenbewegung das Thema variirt, und die übrigen Instrumente mit Accorden, wobei in besonders frappirender Weise das vierte Achtel besonders betont wird, begleiten. Durch Imitation nehmen im zweiten Theile auch die übrigen Instrumente an der Triolenbewegung Theil. Diese drei Variationen bilden eine Gruppe, in welcher der Inhalt des Themas gleichsam illustrirt, eindringlicher gemacht, ausgeschmückt, aber die Grundstimmung nicht eigentlich verlassen wird. In den drei folgenden, ebenfalls innerlich zusammenhängenden Variationen, tritt ein trüberer, in sich gekehrter, schliesslich ganz der Träumerei hingegebener Ton ein. In B-moll setzen Violine und Violoncell *unisono* leise gebundene Gänge ein, deren Abschluss vollere Harmonie begleitet, und zu deren Wiederholung in der Begleitung Triolen auftreten; hier bekommt jene Stelle des zweiten Theiles eine träumerisch-sehnsüchtige Farbe von unnachahmlichem Reize. Diese süsse, in sich versunkene Träumerei finden in den wunderbar reizenden Harmonien und den feinsinnigen Stimmführungen der beiden folgenden Variationen einen noch gesättigteren Ausdruck; Brahms ist ja Meister in der Behandlung dieses eigenthümlich bestrickenden clair-obscur. Die fünfte geht in Des; Sechszehntelgänge werden mit Triolenbewegung verbunden — die Erinnerung an eine der Variationen bei Beethoven steigt hier unwillkürlich auf, ohne dass von einem Anklange in den Motiven gesprochen werden könnte. — Noch tiefer versinkt das Gemüth in träumerische Rückerinnerungen in der folgenden sechsten; die Tonart sinkt in Ges; zu den Accorden der oberen Instrumente deutet das Violoncell *pizz.* das Thema an:

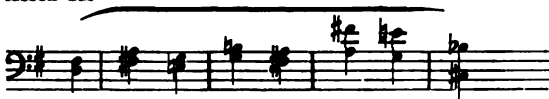


Im zweiten Theile übernimmt die Bratsche die *pizzicato*-Bewegung in weiten Intervallen, die Accorde zeigen eine etwas gesteigerte Bewegung, schliesslich aber wiegt uns der Componist ganz in süsse Träumerei ein, worin wir alles um uns her vergessen. Damit ist diese Gruppe einheitlich abgeschlossen; mit

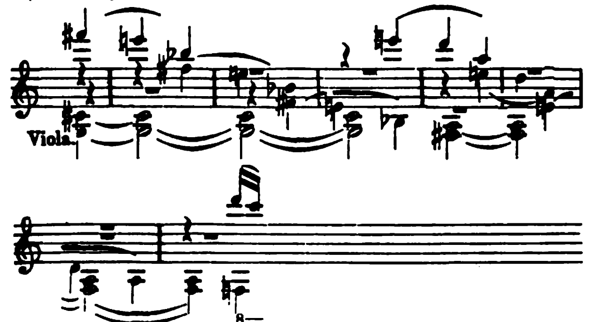
einem Schlage werden wir wieder zur Besinnung, zu frischem Aufraffen gebracht, und mit einem überraschend feinen und sprechenden Zuge bewirkt dies der Componist dadurch, dass er das frische und treibende Anfangsmotiv des ersten Satzes als Motiv zu der neuen Variation verwendet



und nun zur Grundlage aller ferneren Entwicklung macht. So tritt die poetische Idee des Ganzen, soweit sie sich in Worte fassen lässt, in die Erscheinung, und wir gewinnen das Gefühl eines erlangten Resultates, voller Befriedigung, in eifrigem, muthigem Wollen auf dem Grunde innerer Harmonie und Ruhe. Noch führt uns der Componist durch kleine, nun freilich nicht mehr ernstliche Schwierigkeiten. Die Erinnerung an den Inhalt des ersten Satzes lässt auch die trüberen gebundenen Wendungen wieder auftauchen (Variation 8), ohne jedoch das Gemüth tiefer zu trüben; auf einem Trugschlusse in Ges erhebt sich leise das Variationenmotiv in kleinen Absätzen wieder, und dann wird in mächtiger Steigung bis zur höchsten Höhe, gehoben durch die Triolenbewegung, die Haupttonart wieder erreicht und alles strebt nun in sicherer bewussten Weise, in vollem Tone dem Abschlusse zu. Noch einmal lässt der Tondichter Halt machen; der kurze Ausdruck sehnsüchtigen Verlangens im zweiten Theile des Themas soll auch hier noch einmal voll und ganz ausklingen. Noch einmal ergeht sich die Violine in weiten, ziellosen Gängen, zu welchen das Hauptmotiv nur leise angedeutet wird; dann bleibt sie in synkopirter Bewegung auf einem Tone, und die tieferen Instrumente lassen das



leise erklingen, die Violine giebt es synkopirt wieder und dann verklingt, nachdenklich gleichsam und in aufgelöstem Rhythmus der Schluss, indem ihn die Instrumente nacheinander aufnehmen



aber damit ist er auch vergessen, und schnell wird das Thema der Variationen wieder aufgenommen, von den Triolen des früheren begleitet, und führt kurz und bestimmt zum Abschlusse. —

Die ausführliche Beschreibung, die wir von den drei Brahms'schen Quartetten zu geben versuchten, wie wir das auch früher mehrfach von anderen seiner Compositionen zu thun gewohnt waren, wollte den inneren Zusammenhang, die seelische Entwicklung, die Einheit nachzuweisen suchen. Auf die technische Behandlung sind wir dabei eingegangen, soweit dies obigem Zwecke diente, wissen aber wohl, dass bei einem Meister der formellen Technik und der contrapunktischen Kunst sich hierüber noch viel Instructives würde sagen, freilich besser noch beim Vortrage besprechen lassen. Auch die Frage, wie die Anforderungen, die Brahms stellt, sich zu der Technik der Instrumente stellen, haben wir hier nicht weiter zu behandeln; es genügt zu bemerken, dass Brahms den Vortrag seiner Compositionen nicht von Dilettanten erwartet, sondern von Spielern, die ihr Instrument technisch und künstlerisch vollständig beherrschen. Für uns ist es wesentlich, wiederum zu constatiren, wie mit Selbständigkeit und Schönheit der Erfindung, mit Reichthum und Kunst der Gestaltung, mit tiefster Empfindung und sprechendstem Ausdruck im Einzelnen sich jener mit Worten nicht recht erreichbare poetische Hauch, der uns in der ganzen Entwicklung ein Seelengemälde von eindrucksvoller Wahrheit erkennen lässt, verbindet, jene schöpferische Kraft, die den Tondichter macht, und die uns in Brahms immer wieder den erkennen lässt, der, was auch die Zukunftsmusiker sagen mögen, am entschiedensten unter den lebenden Componisten in den Fusstapfen Beethoven's und der grossen Meister der Vergangenheit wandelt.

Ueber einige Mängel der musikalischen Verhältnisse Berlins.

Ein unlängst erschienenes Büchlein, welches den Titel führt:

Die Musik in der Familie und die musikalische Erziehung der Jugend. Ein Buch für Eltern und Lehrer von **Aloys Hennes,** Verfasser der »Klavierunterrichtsbriefe«. Berlin 1878. Selbstverlag des Verfassers. Leipzig, C. A. Haendel. (50 Seiten kl. 8. Pr. 1 Mark.)

und seinem eigentlichen Inhalte nach den Clavierunterricht behandelt, berührt dabei so Vieles, was für Berliner Verhältnisse charakteristisch ist, dass wir es aus demselben hervorheben, um so mehr, weil der Verfasser die Sache mit einer nicht gewöhnlichen Unbefangenheit ansieht.

Die genannte Grossstadt hat zwei wenig beneidenswerthe Eigenthümlichkeiten: die, dass ihre musikalischen Zustände fast spiessbürgerlich kleinstädtisch sind, und daneben die andere, dass die dortigen kritischen Organe dieses nicht erkennen, sondern von einem grossen Vollkommenheitsdünkel erfüllt sind. Die einleitenden Worte S. 1—3, in welchen der Verfasser auf die Verbreitung der Musik in den letzten 60 bis 70 Jahren hinweist, sind ebenfalls nur von Berlin aus begreiflich, aber doch selbst für diese Stadt nicht ganz zutreffend, denn schon vor 80 Jahren hatte die dortige »Singakademie« eine so grosse Bedeutung erlangt, dass sie das Vorbild wurde für neu entstehende Gesangvereine im übrigen Deutschland. Diese Akademie ist noch heute das erste Concertinstitut, oder richtiger die vornehmste Localität für Concertaufführungen in Berlin; also hat jene Stadt hierin keinen Fortschritt aufzuweisen. Man kann sogar sagen, sie sei zurück gegangen, denn die genannte Singakademie als Concertinstitut oder als musikalische Körperschaft hat ihren maassgebenden Einfluss längst eingebüsst. Ob dieses — wie die Gegner sagen — daher rührt, dass jene Akademie in einer rückgängigen Richtung vereinseitigt und verknöchert ist, oder ob es — wie die Anhänger behaupten — seinen Grund lediglich darin hat, dass das ganze übrige Musiktreiben verirrt und nur allein in der Berliner Singakademie der Hort der wahren Musik zu erblicken ist, können wir hier unerörtert lassen, weil die angegebene Sachlage dadurch nicht geändert wird. Denn ob nun hier die Schuld liegt oder dort, oder an beiden Orten — die Thatsache steht fest, dass jene Akademie nicht mehr der Mittelpunkt des Berliner musikalischen Lebens ist und dass sich

auch ein neues Centrum noch nicht gefunden oder noch nicht genügend heraus gebildet hat.

Das Kennzeichen der gegenwärtigen musikalischen Praxis Berlins ist die Zersplitterung, zum guten Theile sogar die Verfeindung der Kräfte: was dieses sagen will, braucht hier nicht weiter auseinander gesetzt zu werden. Wir theilen aber die Aeusserungen des Verfassers hierüber mit, da sie, wie gesagt, auf Sachkenntniss beruhen und einen unbefangenen Blick bekunden. Er schreibt in seinem 15. Abschnitte:

»Geht man von dem Gesichtspunkte aus, dass je grösser eine Stadt, sie auch desto grössere Musikaufführungen dem allgemeinen Publikum gegen geringe Geldopfer zu bieten die Pflicht haben sollte, so erscheint die Hauptstadt des deutschen Reiches mit ihrem Concertwesen auf keineswegs hoher Stufe. — Wohl hat man in Berlin jeden Abend Gelegenheit, Orchestermusik der verschiedensten Gattung in vorzüglichster Aufführung zu hören, aber man muss sich dabei ein Glas Bier gefallen lassen, darf den Cigarrenrauch nicht übel nehmen, die herumflankirenden Kellner nicht stören und bei etwaigem Tellergeklapper nicht aus der Haut fahren. Ein einziges Tonwerk ohne solche Störung zu geniessen, ist geradezu unmöglich, und noch weniger kann von einem Vertiefen in die Schönheiten jener Wunderwelt die Rede sein, denn einen freundlichen Nachbar, der plötzlich an den Werth der materiellen Genüsse dieses Lebens erinnert, findet man immer. Was man aber hierbei erzielen kann, ist: ein reiches Repertoir von nebenbei gehörten Sachen, um bei Gelegenheit dreist mitsprechen zu können.

»So ist alles, was von grossartigen und luxuriös ausgestatteten Sälen in den letzten Jahren in Berlin gebaut wurde, nur für den Bierconsum berechnet. Wer nennt mir aber einen einzigen Concertsaal, in welchem es möglich wäre, ein Händelsches Oratorium mit solcher Besetzung aufzuführen, wie es (ohne an London zu denken) in den rheinischen Städten der Fall ist?*) — Und ferner, wie viele Personen werden in Berlin sein, die von der weltberühmten neunten Symphonie von Beethoven mehr kennen, als nur die drei ersten Sätze? —

»Während man in London, wo sonst Alles theurer ist als in Deutschland, auch schon für 1 Schilling = 1 Mark die Concerte eines Joachim, eines Rubinstein, einer Clara Schumann und überhaupt jedes Concert auf ganz respectablem Platze geniessen kann, muss man in Berlin das Doppelte und Dreifache zahlen, und ausserdem bei besondern Gelegenheiten frühzeitig Schritte thun, um sich einen von den 800 Plätzen der »Singakademie« zu sichern. Jene höhere Gattung der Oratorienmusik, welche am meisten zur Veredlung der Menschheit beiträgt, kann man in Berlin erstens nur in der bescheidenen Form kennen lernen, wie sie von hundert andern deutschen Städten geboten wird, und zweitens müssen 999 Personen von Tausend wegen des beschränkten Raumes gänzlich darauf verzichten. Säle für Concerte mit obligater Biervertilgung in Hülle und Fülle, und kein Concertsaal für eine würdige Aufführung eines Oratoriums! — Alles Grosse und Schöne, was das königliche Opernhaus, die täglichen Instrumentalconcerte von Bilse**) und die vielen Virtuosenconcerte in der Singakademie und den andern noch kleinern Sälen bieten, ist nicht zu vergleichen mit dem Eindruck, den ein Oratorium von Händel oder Mendelssohn hervorbringt, wenn Massen auftreten, jede einzelne Chorstimme hundertfach besetzt ist, und das Publikum in tausendfacher Vertretung zu andachtsvoller Begeisterung hingerissen wird.*)

»Je mehr aber in einer solchen Stadt das grosse Publikum Gelegenheit findet, die niedrige Gattung von Musik bis hinab zum Tingeltangel kennen zu lernen, desto mehr sollte man bestrebt sein, durch grosse populäre Concerte, welche Tausenden zugänglich gemacht werden, den Sinn für das Ernste und Erhabene zu wecken, denn nur hierdurch würde sich ein gewisses Gleichgewicht herstellen lassen. Wenn es wahr ist, wie vielfach behauptet wird, dass in London im grossen Publikum mehr ernstes Streben in musikalischen Dingen herrscht, als in Berlin,**) so hat dieses sicher nur darin seinen Grund, dass durch viele grosse Säle dort auch dem weniger Bemittelten die Möglichkeit geboten ist, sich den Genuss einer grossartigen Oratorien-Aufführung zu verschaffen.***) — Wo

»*) Dass der grosse und prachtvolle Concertsaal der »Reichshallen« trotz der schönen Orgel hierzu nicht geeignet ist, wird Jeder bestätigen, der das Treiben und eigenthümliche Concertwesen in den untern Räumen dieses Gebäudes kennen gelernt hat. Ausserdem ist durch die Weisheit der Baumeister für oben kein anderer Eingang geschaffen worden, als für unten. Alle müssen dieselbe Strasse wandeln, gleichviel ob Dame im Concertkleid, oder Proletarier in der Blouse. Und nun die spöttischen und verletzenden Bemerkungen, wenn die letztern sich aufstellen, um über die erstern Musterung zu halten. — Ein paar Versuche mit grossen Vocalconcerten haben genügt, um die Unbrauchbarkeit dieses Saales darzuthun.

»**) Den Werth derselben zu documentiren, sei erwähnt, dass alle Instrumentalwerke der neuern Zeit, z. B. von Rich. Wagner, Raff, Volkmann, St. Saëns u. s. w. nur durch Bilse in Berlin bekannt geworden sind. Die Orchester-Soiréen der königl. Kapelle im Concertsaale des Opernhauses gehen selten über Mendelssohn hinaus. Wenn Letzteres auch einige Mal der Fall gewesen ist, so war nur der vorher constatirte grossartige Erfolg bei Bilse die Veranlassung dazu. Ohne Bilse wäre daher auch heute noch manches grosse Instrumentalwerk in Berlin nicht bekannt.

»*) Da Berlin eine königliche Hochschule für Musik und ausserdem die Kullak'sche Akademie und das Stern'sche Conservatorium in seinen Mauern besitzt, die alle drei aus weiter Ferne Schüler heranziehen, so erscheint die Sache um so bedauernswerther. Während das Conservatorium in Cöln z. B. seinen Schülern in den berühmten Gürzenichconcerten Gelegenheit bietet, allen grossartigen Musikaufführungen beizuwohnen, weil Platz für 2000 Personen vorhanden ist, müssen in Berlin (selbst wenn ebenso grossartige Aufführungen in der Singakademie möglich wären) die Schüler jener drei Anstalten darauf verzichten, weil eben nur 800 Plätze vorhanden sind, die aber zur Deckung der enormen Kosten für den Verkauf bestimmt bleiben müssen.

»**) Wenn man bedenkt, dass mit den 10 Eisenbahnen täglich mehrere Tausend Fremde in Berlin ankommen, die ein ganz bedeutendes Contingent für das Opernhaus und die Bilse'schen Concerte liefern, und ferner, dass alle Versuche, welche mit andern Orchesterconcerten und einer zweiten Oper (Woltersdorff) gemacht wurden, sich bis jetzt noch nicht als erfolgreich bewiesen haben, so dürfte im Hinblick auf die Million Einwohner hieraus schon hervorgehen, dass von Haus aus das Interesse für gediegene Musik in Berlin ein sehr geringes ist, zumal auch die Concerte in der Singakademie, wenn nicht Gesangvereine mit ihrem eigenen Publikum auftreten, sehr oft (und selbst bei bedeutenden Künstlern) empfindliche Lücken zeigen. Für den, der Gelegenheit hatte, die grossen und prachtvollen Concertsäle in andern Städten Deutschlands kennen zu lernen, genügt übrigens schon der blosse Anblick des Singakademiesaales, um die etwa mitgebrachten Erwartungen herabzustimmen.

»***) Zu bedauern ist es, dass während der Gründerperiode, wo so vieles Mögliche und Unmögliche in Berlin geschaffen wurde, kein derartiger Concertsaal entstanden ist. Wie hätte ein solcher Verwendung finden können, sowohl im Winter zu grossen populären Concerten, als im Sommer zu festlichen Versammlungen, Kunstausstellungen u. s. w. — Aber freilich gehören hierzu Männer, die nicht nur über Musik sprechen, sondern auch für Musik empfinden. — Ist doch das durch Bilse berühmt gewordene »Concerthaus« auch nur — als »Ballhaus« gebaut worden. — Ein weiterer Uebelstand ist, dass in dem einzigen Saale der Singakademie zu viele Concerte stattfinden. Aber auch das ist nur eine Folge des erstern Uebelstandes. Wäre ein grosser Saal vorhanden, so könnten sich mehrere concertirende Künstler vereinigen, hierdurch dem Publikum mehr bieten und ausserdem durch kleine Eintrittspreise um so sicherer das grosse Publikum heranziehen. Nur hierdurch würden grosse Einnahmen erzielt werden. So aber hofft jeder Concertgeber im Hinblick auf die enormen Kosten und im Hinblick auf die Grösse der Stadt, durch die Mitwirkung eines oder zweier befreundeten Collegen einen gefüllten Saal zu erlangen. Das ist aber meistens bittere Täuschung. Der Saal kann schliesslich nur durch Freibillete ein respectabeles Aussehen erhalten, denn für die fast täglich in der Singakademie stattfindenden Concerte ist das Publikum, welches

aber der Menge gänzlich die Gelegenheit fehlt, das Erhabene in seiner Grösse kennen zu lernen, muss nothwendiger Weise das Frivole und Gemeine die Oberhand behalten, zumal wenn, wie es hier der Fall ist, von einer solchen Stadt ein ganzes Land mit den Erzeugnissen dieser Art versorgt wird.

(Schluss folgt.)

die hohen Preise zahlt, in Berlin zu klein. Die hierdurch erklärliche, leichte Erlangung eines Freibillets hat aber für die Sache selbst noch ganz andere schlimme Folgen, denn Mancher, der für ein paar Concerte sich die Ausgabe von 3 Mark gestatten könnte, thut dieses grundsätzlich nicht, weil er weiss, dass zu diesem oder jenem Concerte ihm ein Freibillet in Aussicht steht. Das genügt dann vollkommen, um gelegentlich über Singakademieconcerte mitsprechen zu können. Alles Dieses würde aber wegfallen, wenn die Grösse des Concertsaales, gerade so wie in London, neben den theuern Plätzen auch Plätze zu 1 Mark möglich machte. Die Hauptsache von Allem wäre aber, dass das Concertpublikum mit jedem Jahre neuen Zuwachs erhielte, während es jetzt, wie jeder weiss, stets dieselben Persönlichkeiten zeigt. — Wie viele hunderttausend Personen mögen in Berlin sein, die noch nie einem Concerte in der Singakademie beigewohnt haben? —

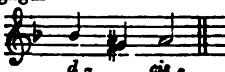
Anzeigen und Beurtheilungen.

Nova Instrumentalia, Polyhymnia etc.

(Schluss.)

21) **Albert Wolfermann**, Op. 1. Adagio Religioso pour Violoncelle, mit Begleitung der Orgel, Harmonium oder Clavier (Leipzig, Breitkopf und Härtel. 75 Pf.) ist ein interessantes Salon- oder Paradestück nach bekannter Violoncell-Virtuositäts-Regel, möglich viel »getragene« Töne zu produciren im Stil der weiland Waldhornisten, deren Klang zu gefühligen Seelen drang wie eine lange Seufzerkette. Wir möchten indess dieses Stück nicht verwerfen, weil doch Ansätze warmer Melodie darin sind, die nur leider durch übermässige, wenn auch nicht falsche Modulationen oft an den Knotenpunkten verdunkelt wird. Die Schlussnote [note] ist verdruckt statt [note] (d^2 Tenorschlüssel). Soll einmal solch Paradespielen recht wirken und Freude machen, so gebe man auch hübsche Melodien und vergesse die Alten nicht! Zuweilen fürchtet man den Rococo, dann wiederum stiftet man historische Schulstunden an, wundert sich, dass die Alten auch was konnten, langweilt sich kritischer Weise u. s. w. Um Virtuosen zu füttern und volle Concerte zu Stande zu bringen, wäre doch der einfachste Weg, nur gute, geistvolle und volksverständliche Sachen ins Programm zu stellen. Warum nicht auch Bernhard Romberg's treffliche populäre von verliebtem Humor sprühende, oder Seb. Bach's bedeutsame Bassgeigen-Soli, genannt Six Solos ou Etudes pour le Violoncelle, deren Sonate 3 in C virtuos aber klangvoll geistsprühend (in der Allemande!) und Sonate 6 in D witzig übermüthig und rührend, zärtlich in der Sarabande, die fast wie ein Harfenconcert klingt? keine Seufzerbrücke, sondern Mozartische Liebestöne!

22) **Richard Wüerst**, Op. 71. Drei Lieder für Sopran mit Clavier (Berlin, Bote und Bock. M. 2. 60.). No. 1 und 2 haben wenig zu bedeuten an Wort und Ton. Besser ist No. 3: es bearbeitet Reinick's »Curiose Geschichte« und beginnt mit der Quartsextnone *A* in D-dur; dieselbige etwas schwerverdauliche Figur geht nun spazieren durch das ganze dreistrophige Lied, und mag die »Curiosität« nachahmen — täuschend ähnlich! Uebrigens ist das Stück doch einmal strophisch behandelt; dieses, wie auch die sangbare Melodie, welche nicht unmässig modulirt, ist dem Tonsetzer zu gut zu rechnen. Nur die wiederholte Sangfigur



ist schwierig rein zu singen.

23) **L. Moonen.** Nouvelle Methode d'Orgue expressif. (Paris, Société des orgues d'Alexandre Père et Fils. Fol. 65 pag. 5 fr.)

—— L'organiste des Salons. Extraits d'Auteurs comtemporains. Album pour l'orgue Alexandre. (ib. 27 pag. 3 fr.)

Eine neue Art Harmonium wird hier durch den Herausgeber und Lehrer (?) Moonen, dessen Wohnort nicht genannt ist, wie auch keine Jahreszahl (also ohne Zeit und Raum!) — es wird beschrieben, belobt, empfohlen. Die „**Methode**" ist disponirt in folgende Theile: Partie 1. Geschichte und Gebrauch der Orgeln für Kirche und Salon. Partie 2. Mechanismus der Orgel mit Illustrationen. Partie 3. Stellung [Haltung] des Schülers — das Clavier — die Windlade — Expression — Percussion. Partie 4. Orgelbegleitung. Partie 5. Orgeln von 4, 6, 10 Registern. Partie 6. Behandlung des Instruments, Reparatur u. s. w. — Das zweite Buch, **l'Organiste-Album**, enthält Spielstücke von Meyerbeer, Berlioz, Adam, Panseron, Lefebure-Vely, Moreaux, Durand, Lebeau, Miolan, Frenon, Moonen etc. Die etc. sind Mozart, Méhul, Dreyfuss, Burelle, Brisson. Noch andere ausser diesen sind Bellini etc., im andern, dem Lehrbuch; Index alphabeticus fehlt.

Der lehrende Theil lehrt, was gewöhnliche Clavierschulen enthalten, von Fingersatz, Bindung, Arpeggien u. s. w., überhaupt die gesammte Fingerei; dazu den Gebrauch der Füsse, aber beileibe nicht des Orgelpedals! sondern hier vorerst nur der Balgentreterei, die allerdings dem Clavierer oder Orgler Mühe macht und »gelernt sein will«. Um nicht irre zu führen, wäre statt des feierlichen Orgelnamens besser gesagt Harmonium, wie mans heut nennt, oder wie's vor 10—20 Jahren gelehrter klang: Physharmonica*), welches deutlicher den Trittvogel bezeichnet, d. i. der da tritt und bläst. Der Vorzug des Instruments, dauernde Töne zu halten, wird erheblich geschädigt durch die Balgtreterei, welche sehr viel Uebung fordert, um einigermaassen gleichmässig zu werden wie der stelle Orgelton. Die Absicht des Buches und seines Meisters geht aber dahin, diese echtkirchliche Tonung des Heiligen, Unwandelbaren — eben dieser Stetigkeit zu berauben durch das Expressive, wie der Lehrer Moonen erläutert in Partie 2, 3, 4; dies nämlich geht auf das *forte, piano, crescendo* u. s. w. hinaus, welches Seb. Bach ohne solch Theaterwesen trefflich zu treffen wusste durch Stimmlage, Stimmführung und Stimmzahl zu- oder abnehmend. Uns scheint, dass all diese Art Instrumente Zeichen der Zeit sind, indem sie zugleich dem vornehmen Luxus ein hübsches Möbel und den armen Landkirchen einen Nothbehelf darbieten für den Mangel des echten *Organo pleno*. Die Neuheit der Erfindung, welche Partie 4 in dem Zusatz der Percussion zur Expression liegen soll, ist uns aus der Beschreibung des schwierigen Mechanismus (p. 26) kaum deutlich geworden; jedenfalls sind die Füsse und ihre verschiedenen Haltungen die Hauptfactoren, aber nicht ganz klar, wie sie zugleich expressiv und claviativ in Weise des Orgelpedals wirken sollen, was hier die wortreiche Erklärung sammt Bildnissen der Mechanik doch lehren will. Welchen Gebrauch Helmholtz vom Harmonium macht zur Hülfe akustischer Untersuchung, ist hier nicht berührt, und dies scheint doch der beste Gewinn von dem hybriden Instrument, das von Clavier und Orgel eben nur die schwächeren, nicht die besseren Eigenthümlichkeiten vereinigt. Denn das Clavier behauptet den Vorzug der ungleichschwe-

*) Das Wort sprechen oder sprachen die »Gebildeten« meist Fisharmonica! und es muss doch heissen Phys = Füs! nicht wegen der Füss', sondern vom griechischen φυσάω blasen. Den Werth dieser Instrumente taxirt richtig A. von Dommer in seinem Musikalischen Lexikon s. v. Physharmonica S. 682.



benden*) Temperatur, wodurch die Tonarten-Charaktere dem Orchester ähnlich hervortreten, entbehrt dagegen den stehenden Ton und das Pedalclavier der Orgel; die Orgel ist durch die vermöge mechanischer Mittel der gleichschwebenden Temperatur näherkommende Tönung weniger tonartfarbig, hat aber zu grösserer Tonfülle noch das selbständig melodische Pedal, dessen Nachahmung beim Clavier immer mühevoll und ungenügend ausfällt. So sei denn unserem Expressiv-Instrument sein bescheiden Theil gegönnt bei dilettantischen Vergnügungen im Zimmer und Salon, die weder ausschweifen in monstroser Virtuosität noch mystischer Heiligkeit. Danach ist auch die Auswahl der Uebungsstücke im Album »Organiste des Salons« eingerichtet, daher denn auch die künstlerisch werthvollen (meist kurzen) Sätze von Mozart, Händel, Méhul, Meyerbeer nebst einigen Volksliedern hier in überraschend neuem Lichte erscheinen. Das ist die beste Seite dieses Orgelspiels für Salons; denn auch diesen sonst anrüchigen Terminus kann man im besten Sinne des Parisers verstehen als Tempel der Hausmusik, als Gegenbild der öffentlichen Ueberschwenglichkeit.

E. Krüger.

*) Dass die Claviertemperatur nur dem Namen nach gleichschwebend ist, dass sie vielmehr trotz aller Rechnungen immer noch von der incommensurablen Hörschärfe des Stimmers abhängt und mathematisch nie *in praxi* zu beweisen ist, sollte man doch nicht vergessen.

Die Concerte der Saison in Paris.

Erster Artikel

(Schluss.)

An die Spitze des Pianisten-Heeres muss man entschieden Herrn Heinrich Ketten stellen, der sich mit gutem Rechte Pianist-Componist oder Componist-Pianist tituliren kann. Er schreibt eben so gut für das Orchester wie für das Clavier und hat vollständige Studien am Conservatoire in Halévy's Klasse gemacht. Er ist ein sehr geschickter Virtuose auf der Grundlage eines excellenten Musikers. Unglücklicherweise verzettelt er sein Compositionstalent in kleiner Münze: eine Habanera, ein Bolero, eine Barcarole, ein Balletstück und ein Negerrondo, das sind die kleinen Stücke, die er uns den Winter hindurch hören liess. Sein Executionstalent ist bewunderungswürdig; man weiss dies in London wie in Paris. Zwei neue Gesänge von seiner Composition haben sehr viel Genuss verschafft, indem sie mit Geschmack und Gefühl von Mlle. Potel gesungen wurden. Der eine hat den Titel: Ingrate, der andere: Jadis. Bei ihrem Austritte aus dem Conservatoire war Mlle. Potel in der Opéra-Comique eine Erscheinung von kurzer Dauer. Sie könnte wohl wieder dahin zurückkehren.

Die von Herrn Louis Diémer bei Erard gegebene Soirée war ganz und gar zur Anhörung seiner neuen Werke, Gesangs- und Piano-Stücke, bestimmt. Sein Trio für Clavier, Violine und Violoncell ist sehr interessant und mit geschickter Hand geschrieben. Mir gefiel hiervon vorzugsweise das Scherzo. Die Serenade mit Begleitung der Flöte ist ungemein originell. Herr Leonce Valdec hat sie sehr gut gesungen, und ich halte es für überflüssig zu sagen, mit welcher Reinheit und mit welchem Reiz Herr Taffanel ihn begleitet hat. Dieser unvergleichliche Künstler gab uns in dem Concerte des Herrn Lebouc ein Quintett von seiner Composition für Flöte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott zu hören, das sehr die Anerkennung verdient, welche ihm die Gesellschaft der Componisten bewilligt hat. Es ist ein ganz aussergewöhnliches Werk.

Ich komme auf Herrn Diémer zurück, um ihm zu dem Erfolg zu gratuliren, den seine Compositionen gehabt haben. Nachdem er als Pianist schon lange über alles Lob erhaben ist, denke ich, dass er vor Allem einen Erfolg als Componist ambitionirte.

Selten habe ich noch ein so reichhaltiges Programm zu Gesicht bekommen, wie das zum Concerte des Herrn Emil Bourgeois; es enthielt nicht weniger als achtzehn Nummern. Glücklicherweise war unter diesem Ueberflusse des Guten eine sehr grosse Abwechslung: Kammermusik und Stücke in Versen, Nummern aus Opern und Chansonnetten.

Herr Emil Bourgeois, nachdem er einen ersten Preis für das Clavier am Conservatoire errungen hatte, ist als Accompagnateur bei der Opéra-Comique eingetreten, wo er sich auch jetzt noch befindet. Ich glaube aber gern, dass diese an sich sehr ehrenvolle Stellung nur eine Etape ist, die ihn weiter führen soll. Er hat die Musik zu einer kleinen Oper geschrieben, die man wohl eines Tages aufführen wird; auch errang er unterdessen Beifall mit sehr hübschen Liedern, einem Triumphmarsche für zwei Claviere, einer Gavotte, einem Indianer-Marsche, einer Berceuse, einer Tarantella und einem Trio in C-moll für Clavier, Violine und Violoncell, das sehr gut gearbeitet und voll von Melodie ist; Herr Bourgeois wurde accompagnirt von den Herren Isaye und Hollmann, Hofviolon-cellisten des Königs der Niederlande; Mlle. Belocca hat den Papillon von Petrella und die Arie des Arsace vortrefflich gesungen; Mlle. Ploux und Herr Stéphanne haben sich mit Herrn Coquelin Cadet in die Bravos des Publikums getheilt, denn es war ein Publikum da. —

Waren die Uebungen der Eleven des Conservatoires in diesem Jahre brillanter als in dem vorigen? ich könnte es nicht sagen. Aber so viel ist gewiss, dass man schwerlich ein Orchester finden wird, das mit mehr Frische und jugendlichem Feuer spielt. Es kommt dies hauptsächlich davon her, dass alle seine Musiker sehr jung sind. Diesen Fehler werden sie von selbst ablegen. Sie werden späterhin die Sicherheit, die Präcision und die classische Reinheit ihrer Vorgänger erwerben. Sind sie ja doch dazu bestimmt, selbst eines Tages die Société des Concerts zu bilden. Herr Ambroise Thomas hatte einen guten Einfall an dem Tage, an welchem er uns die Uebungen der Eleven wieder gegeben hat, deren Fortschritte wir mit wirklichem Interesse verfolgen; wir bedauern nur, dass sie sich nicht in weniger langen Zwischenräumen produciren: ein einziges Concert im Jahre ist doch sehr wenig.

Das letzte Programm konnte nicht besser zusammengestellt sein und zwar, mit Ausnahme von Weber, ausschliesslich von französischen Componisten: Auber, Cherubini, Halévy, Rameau, Berton, Felicien David und Hector Berlioz ausgestattet. Ich hätte indessen gewünscht, dass der Autor der Wüste und des Herculanum mit einem etwa bedeutenderen und originelleren Werke, als mit dem Trio in Es-moll aufgetreten wäre, dessen zwei Bruchstücke (Adagio und Finale) keine grosse Wirkung gemacht haben. Die Ouvertüre zu Euryanthe wurde, einige Nüancen im Detail abgerechnet, welche besser hätten gegeben werden können, tüchtig durchgeführt. Das Gebet Noah's, ein aus einem nachgebornen Werke Halévy's herausgenommenes Stück, besitzt Schwung und Grossartigkeit, und Herr Lorrain hat das Solo mit ausgesuchter Empfindung und wohlgeschulter Stimme gesungen. Der Pilger-Marsch aus Harold in Italien war für uns das interessanteste Stück des Programmes, wo nicht das am besten ausgeführte, und der Chor *Fo-li-fo* aus dem Ehernen Pferd die Blüthe desselben. Man verlangte dessen Wiederholung. Dieser Buffo-Chor, mit seiner so originellen Cadenz und brillanten Instrumentation, wurde in der Oper niemals aufgeführt, weil ihn die Choristen zu schwer fanden. Das waren die Choristen von damals; aber die jetzigen? —

L. v. St.

ANZEIGER.

[162]

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Sechste Versendung.

Drei Messen in C dur. K. 220. 257. 258.
(Serie I. No. 8—10.) Pr. *M* 9. —.
Cassation in G dur und B dur; Serenade in D dur. K. 63. 99. 100.
(Serie IX. No. 1—3.) Pr. *M* 4. 50.
Variationen für das Pianoforte. No. 1—15.
(Serie XXI. Complet.) Pr. *M* 9. —.

Leipzig, 20. Juli 1878. *Breitkopf & Härtel.*

[163]

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Vier Gesänge

für
eine Singstimme
mit Begleitung des Pianoforte
componirt von

ROBERT SCHUMANN.

Op. 142.

Für Pianoforte allein übertragen
von
Theodor Kirchner.

Complet Preis 2 *M* 50 *Pf*

Einzeln:

No. 1. Trost im Gesang, von J. Kerner . . . . Pr. 50 *Pf*
No. 2. Lehn' deine Wang', von H. Heine . . . . . . - 50 -
No. 3. Mädchen Schwermuth, unbekannter Dichter . . . - 50 -
No. 4. Mein Wagen rollet langsam, von H. Heine . . . . - 80 -

[164]

Pfingstfeier.

Präludium und Fuge
für die Orgel.
Componirt von

Carl Piutti.

Op. 16. Pr. 2 *M*

Album für die Orgel-Spieler Lfg. 33.

Leipzig. **C. F. KAHNT,**
Fürstl. S.-S. Hofmusikalienhandlung.

[165]

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Präludien

für
Pianoforte
componirt von

Fr. Gernsheim.

Op. 2.

Complet Pr. 3 M.

Einzeln:

No. 1. Präludium in Cis moll . . . . Pr. — *M* 80 *Pf*
No. 2. Präludium in Des dur. . . . . - — - 50 -
No. 3. Präludium in B moll . . . . . - — - 80 -
No. 4. Präludium in D dur . . . . . . - — - 50 -
No. 5. Präludium in F dur . . . . . . - — - 80 -
No. 6. Präludium in D moll . . . . . . - 1 - — -

[166]

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Spanische Liebeslieder.

Ein Cyklus von Gesängen aus dem Spanischen

für eine und mehrere Stimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bass) mit Begleitung des Pianoforte zu **vier Händen**
componirt
von

ROB. SCHUMANN.

Op. 138. Complet 9 *M*

Einzeln: *M* *Pf*

No. 1. Vorspiel. (Im Bolero-Tempo) . . . . — 80
No. 2. Lied: »Tief im Herzen trag ich Pein« für Sopran . — 80
No. 3. Lied: »O wie lieblich ist das Mädchen« für Tenor . — 80
No. 4. Duett: »Bedeckt mich mit Blumen« für Sopran u. Alt 1 50
No. 5. Romanze: »Fluthenreicher Ebro« für Bariton. . . 1 30
No. 6. Intermezzo. (Nationaltanz) . . . . — 80
No. 7. Lied: »Weh, wie zornig ist das Mädchen« für Tenor — 80
No. 8. Lied: »Hoch, hoch sind die Berge« für Alt . . . — 80
No. 9. Duett: »Blaue Augen hat das Mädchen« für Tenor und Bass 1 30
No. 10. Quartett: »Dunkler Lichtglanz, blinder Blick« für Sopran, Alt, Tenor und Bass 1 30

Dieselben mit Begleitung des Pianoforte zu **zwei Händen.**
Complet 6 *M*

Einzeln:

No. 1 50 *Pf* No. 2 50 *Pf* No. 3 50 *Pf* No. 4 1 *M*. No. 5 für Sopran, für Alt, für Bariton, für Bass à 1 *M* No. 6 50 *Pf* No. 7 50 *Pf* No. 8 für Sopran, für Alt à 80 *Pf* No. 9 1 *M* No. 10 1 *M* 30 *Pf*

Dieselben für **Pianoforte allein** von **Theodor Kirchner.**
Complet 4 *M* 50 *Pf*

Einzeln:

No. 1 50 *Pf* No. 2 70 *Pf* No. 3 70 *Pf* No. 4 1 *M* No. 5 1 *M* No. 6 50 *Pf* No. 7 70 *Pf* No. 8 70 *Pf* No. 9 70 *Pf* No. 10 1 *M*

(Bei No. 1 und 6 ist die Schumann'sche Bearbeitung beibehalten.)

Soeben erschien:

No. 5. Romanze: „Fluthenreicher Ebro"
für
Pianoforte zu vier Händen bearbeitet
von
Theodor Kirchner.
Pr. 1 *M* 50 *Pf*

[167]

Am Niagara,

Concert-Ouverture
für
das Pianoforte zu vier Händen
von

Wilhelm Tschirch.

Op. 78. Pr. 3 *M*

Ausgabe in Partitur 6 *M*
Die Orchesterstimmen Preis 9 *M* 50 *Pf*

Leipzig, Verlag von **C. F. KAHNT,**
Fürstl. S.-S. Hofmusikalienhandlung.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 31. Juli 1878. **Nr. 31.** XIII. Jahrgang.

Ausgaben und Compositionen von J. B. Litzau.

Eine Schule des gediegenen Orgelspiels hat sich noch in den Niederlanden erhalten. Der Organist der lutherischen Gemeinde in Rotterdam, Herr J. B. Litzau, ist ein Mitglied derselben und hat seine Kunst auch für weitere Kreise bethätigt sowohl durch die Herausgabe einiger Werke von Frescobaldi, wie durch eigene Compositionen, die den Wegen der alten Meister folgen. Indem wir nachstehend die Hauptsachen zur öffentlichen Kenntniss bringen, beginnen wir mit der Ausgabe Frescobaldi's und schliessen hieran eine Besprechung der eigenen Compositionen.

5 Capricen, 4 Canzonen en 8 Ricercaren uit Il primo libro di Capricci, Canzon francese e Ricercari di **Girolamo Frescobaldi**, Organista di San Pietro di Roma 1626, vor Orgel bewerkt en met geschiedkundige Ophelderingen voorzien door **J. B. Litzau**. Rotterdam, G. Alsbach en Comp. 1873.
obl. 4. Zwei Hefte, 3 Seiten Vorwort und 55 Seiten Musik. Preis 6 holl. Gulden. (M. 10,8.)

4 Capricen, 1 Canzon en 2 Ricercaren di **Girolamo Frescobaldi**, voor Orgel bewerkt door **J. B. Litzau**. Rotterdam, G. Alsbach & Co. 1874.
obl. 4. 37 Seiten. Preis holl. Gulden 3,50. (M. 6,3.)

Beide Publicationen sind derselben Sammlung Frescobaldi's entnommen, nämlich dem ersten Buche seiner Capricci, Canzonen und Ricercaren. Herr Litzau benutzte die Ausgabe, welche 1626 bei Alessandro Vincenti in Venedig erschien; diese Jahreszahl hat er auch auf den Titel gesetzt. Die venezianische Ausgabe war aber schon ein zweiter Druck, der als solcher auch durch »novamenta ristampati« bezeichnet ist; zuerst erschienen diese Compositionen 1624, also zwei Jahre vorher, in Rom. Eine dritte Auflage kam in Venedig noch 1641 heraus, so viel man weiss.

In diesem ersten Buche sind 11 Capricci, 5 Canzonen und 10 Ricercaren, zusammen 26 Stücke vereint. Von diesen hat Herr Litzau in den genannten drei Heften 24 aufgenommen, also mit Ausnahme von zwei Capricci die ganze Sammlung wieder zum Druck gebracht. Es würde am besten gewesen sein, auch noch die beiden fehlenden Stücke aufzunehmen, und sprechen wir hier gleich den Wunsch aus, dass solches noch nachträglich geschehen möchte. Nach unserer Meinung würde es sich empfehlen, von den drei Heften gelegentlich eine neue Auflage zu veranstalten, dann die zwei Capricci hinzu zu fügen, das Ganze in Einem Bande zu vereinigen und als Frescobaldi's Il primo libro di Capricci etc. für Orgel bearbeitet durch J. B. Litzau zu publiciren. Damit läge dann auch äusserlich das vollständige Werk vor, nicht nur eine Auswahl oder Blumenlese. Eben wegen der Gediegenheit der vorstehenden Ausgabe wünschen wir dieses, denn blosse Blumenlesen haben eine kurze Lebensdauer, mögen sie auch noch so gut sein.

Der Herausgeber macht in seinem Vorworte darauf aufmerksam, dass die venezianische Ausgabe von 1626 »in vierstimmiger Partitur« gedruckt ist, und wir fügen hinzu, dass sie durch Buchdruck mit beweglichen Lettern hergestellt wurde, nicht durch Kupferstich, wie mehrere andere Werke jener Zeit. Dieser Unterschied in der Herstellung ist nicht lediglich eine antiquarische Angelegenheit, sondern hat künstlerische Bedeutung. Er enthält nämlich einen Fingerzeig für den Vortrag dieser Werke oder, genauer gesprochen, für die Organe, die musikalischen Instrumente, durch welche sie ausgeführt wurden. »Es ist aus dem Werke selber nicht mit Sicherheit zu entnehmen, ob Frescobaldi diese Musikstücke für Orgel oder für Clavier geschrieben hat,« sagt Herr Litzau im Vorbericht, und fügt dann als sachliche Kennzeichen hinzu: »Die über Themen von bekannten Gesängen gearbeiteten Capricen und die Canzonen eignen sich nach unserer Meinung sehr für Clavier; dagegen würden die über eigne Themen (sogetti) gemachten Capricen und die Ricercaren, auf dem genannten Instrumente ausgeführt, viel verlieren, besonders die Ricercaren, die alle streng contrapunktisch gearbeitet sind und erst auf der Orgel ihre rechte Wirkung machen können.«

Hier nun, wo wir lediglich auf innere Kennzeichen, oder vielmehr auf unsere Ansicht von denselben, angewiesen sind, ist es um so angenehmer, dass die Art des Druckes uns eine gewisse äussere Handhabe bietet. Man hatte damals schon dieselben beiden Druckweisen für Musik, welche noch jetzt üblich sind, nämlich Druck mit beweglichen Lettern und von gestochenen Platten; der einzige Unterschied zwischen jener und unserer Zeit besteht darin, dass damals der Stich auf Kupferplatten und mit der freien Hand ausgeführt wurde, während wir uns jetzt eines leichteren Metalles und geschnittener Stempel bedienen. Alles nun, was in jener Zeit für ein einzelnes Instrument bestimmt war, erschien im Kupferstich. Dies bezieht sich namentlich auf die Musik für Orgel und Clavier, aber auch für Lautenstücke. Die Musik wurde dabei im wesentlichen so aufgezeichnet, wie es noch jetzt geschieht, nur gebrauchte man oft mehr als fünf Linien und mehr als unsere beiden (Violin- und Bass-) Schlüssel. Eine solche Art die Musik, Melodie und Harmonie vereinigt, aufzuschreiben, nannte man *Tabulatur*, auf Italienisch *Intavolatura*. Wurden dagegen

die verschiedenen Stimmen einer mehrstimmigen Composition in ebenso vielen verschiedenen Linien ausgeschrieben und zum Druck gebracht, so nannte man dieses Schema *Partitura.* *) Bei der Tabulatur wird nun gewöhnlich angegeben, dass sie für Clavier (Cimbalo, Cembalo) oder Orgel bestimmt sei, aber bei der Partitur niemals, wenigstens nicht in dieser frühesten Zeit. Beide Weisen der Publication liefen neben einander her, in der Werkstatt derselben Meister. Das beste Beispiel hiervon bietet uns Frescobaldi, welcher schon im Jahre 1615 in Rom seine ersten »Ricercari et Canzoni francesi fatti sopra diversi oblighi« herausgab, nämlich »*in partitura*«, und sodann in demselben Jahre bei demselben Verleger (Nicolo Borbone) das erste Buch seiner Toccaten in *Tabulatur*. Das letztere hat den Titel »Il primo libro d'intavolatura di Toccate di Cimbalo et Organo«, ist also ganz deutlich für die genannten Tasteninstrumente bestimmt und zwar mit Voranstellung des Claviers, mithin gewissermaassen unter Bevorzugung desselben. Die Toccaten waren allerdings hauptsächlich für die leichteren Tasteninstrumente bestimmt. Doch ist das Hauptwerk jener Zeit, Merulo's Toccatensammlung von 1598 bis 1604, ausdrücklich für die Orgel geschrieben, wie der Titel lehrt: »Toccate d'intavolatura d'Organo di Claudio Merulo da Correggio«.

Aber wie verhält es sich nun mit der Ausführung dessen, was damals als »Partitura« im Druck erschien? Wo die ausdrückliche Angabe eines einzelnen Instrumentes fehlt, für dessen Kräfte und Eigenthümlichkeiten die Musik bestimmt ist, da liegt es doch sehr nahe anzunehmen, dass man auf verschiedene Weise damit verfahren konnte. Und zwar nicht allein hinsichtlich der Orgel und des Claviers, sondern auch anderer Instrumente. Diese vier Stimmen, in vier einzelnen Linien unter einander gedruckt gleich einer Quartettpartitur, konnten auch nach damaliger Weise recht wohl von vier einzelnen Instrumenten gespielt werden. Bei Gesangstücken jener Zeit findet sich oft die Angabe auf dem Titel, dass man es singen oder nach Belieben auch (meistens von Saiteninstrumenten) spielen könne; ein Canzonenwerk von Frescobaldi aus dem Jahre 1628 enthält dieselbe Angabe (per sonare o per cantare con ogni sorte di stromenti) — eine Freiheit des praktischen Gebrauchs, die wir auch bei den vorliegenden Compositionen voraussetzen dürfen. Hiermit soll nicht gesagt sein, dass diese Erzeugnisse des weltberühmten Organisten und Cembalisten nicht auch vorzugsweise für seine Leibinstrumente berechnet waren, sondern wir wollen uns nur hüten, den Sinn des Autors enger zu bestimmen als von ihm selber geschehen ist. In Partitur oder in einzelnen Linien wurden diejenigen Compositionen ausgesetzt, bei denen es zunächst darauf ankam, jede einzelne Stimme kunstvoll oder contrapunktisch selbständig durchzuführen. Eine solche Partitur war daher vor allem eine contrapunktische Leistung: dieses war ihr nächster Zweck, die Art der Ausführung stand erst in zweiter Reihe und blieb zum guten Theile dem Spieler überlassen.

Hieraus geht nun hervor, dass einem jetzigen Herausgeber in der Bearbeitung solcher Compositionen ein weites Feld eröffnet ist, zugleich aber bei der Eigenthümlichkeit derselben auch grosse Schwierigkeiten bereitet sind. Herr Litzau, geleitet von gediegener Orgelpraxis, hat den einfachsten und wie uns scheint besten Weg eingeschlagen. Er lässt Frescobaldi unverändert bestehen, giebt bei den Stücken nur im Ganzen an, ob sie mit voller Orgel oder weniger stark registrirt zu spielen sind, fügt den einzelnen Abschnitten Tempo-, hin und wieder auch Vortragsangaben hinzu und bezeichnet überall den Eintritt des Pedals. Den Wechsel in der Registrirung und dergleichen (sagt er im Vorwort) möge Jeder nach seinem Gefallen vornehmen. Dies ist auch gewiss besser, als viele bunte Angaben, über welche schliesslich kaum zwei Spieler einer Meinung sind. Nur hätten wir bei einem einzigen Stücke beispielsweise eine Angabe gewünscht, wie er diese Sachen im Einzelnen auszuführen pflegt.

Frescobaldi's Kunst kann hier nicht weiter erörtert werden, da dieselbe zu mannigfaltig ist, als dass sie in wenigen Worten erschöpft werden könnte. Wir empfehlen die vorliegende Ausgabe Allen, welche auf angenehme und leichte Art mit dem grossen Meister nähere Bekanntschaft machen wollen.

(Schluss folgt.)

*) Dieser Gegenstand ist von mir ausführlicher behandelt in dem Aufsatze »Sketch of the history of music-printing from the 15th to the 19th century« in den Londoner »Musical Times« von Juni bis December 1877, worauf ich verweise.

Neueste akustische Versuche in Paris.

Das Mikrophon. *) Das optische Telephon. Das galvanoskopische Telephon.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Wenn das Telephon bis jetzt eine Unbequemlichkeit mit sich brachte, so war es die, dass durch dasselbe der übermittelte Ton bis auf den Grad abgeschwächt wurde, dass man zuweilen die Worte nicht mehr gut verstehen konnte. Nunmehr aber wird mit einem Telephon operirt, das eher den entgegengesetzten Fehler zeigt. Dasselbe übermittelt nicht nur das Wort in seiner Intensivität, sondern es verstärkt sogar den Ton dermaassen, dass es möglich wird, auf Distanz die verschiedensten Geräusche, das Knarren eines Holzgetäfels, die Erschütterung eines Meubels, einen schwachen Windhauch im Kamin zu hören. Es ist sohin nicht mehr blos ein Telephon, das den Schall übermittelt, sondern ein Verstärkungsinstrument; es ist eine Art von akustischem Lorgnon, ein klingendes Mikroskop, das die dem Ohr kaum vernehmlichen Töne lauter zu machen gestattet. Es giebt kein Rauschen, kein leises Knistern, das diesem aufhorchenden Apparat sich entziehen könnte; mit demselben kann man beinahe das Gras wachsen und die Blumen sich öffnen hören.

Die zu dem Zwecke erfundene Vorrichtung, um dem Telephon eine so ungemeine Empfindlichkeit zu geben, ist ausserordentlich einfach. Es genügt die Anbringung eines sehr leicht herzustellenden accessorischen Apparates. Diese neue Einrichtung überkommt uns aus England, wo sie von Herrn Hughes, dem Erfinder des sehr bekannten Telegraphen, entdeckt worden ist. Nach seiner beiläufigen Angabe hat auch Herr Graf du Moncel diesen Apparat construirt und zum ersten Mal vor einigen Wochen in der Akademie des Sciences in Paris in Function gesetzt.

Das gewöhnliche Telephon übermittelt die Töne in geringer Stärke, weil der elektrische Strom, welcher das Membran der Ankunftsstation zur Vibration bringt, ausserordentlich schwach ist. Man wird sich erinnern, dass die Stimme des Operirenden es ist, welche, indem sie das elastische Membran des Telephon vor einer elektromagnetischen Rolle oscilliren macht, auf die Strömung einwirkt. Eine mechanische Transmission aber findet

*) Wir übergeben hiermit den verehrten Lesern dieser Zeitung in möglichst getreuer Uebersetzung des französischen Textes eine Beschreibung dieses in jüngster Zeit entdeckten und wiederholt genannten Instruments, wobei wir übrigens nicht verkennen, dass die Beschreibung allein kaum jedem einen ganz klaren Begriff der Sache zu gewähren im Stande sein wird.

niemals ohne Einbusse statt; es ist sohin ganz erklärlich, dass die Stimme bei der Ankunft mit verminderter Stärke reproducirt wird. Um den Ton zu verstärken, hatte man die sehr rationelle Idee, sich eines elektrischen Stroms zu bedienen, dessen Intensivität nach Belieben zu variiren man stets im Stande ist. Herr Edison und mehrere andere Physiker haben das Telephon auf der Abgangsstation beseitigt. Man spricht vor einer metallenen Platte, auf welche sich ein Stift von Graphit stützt, der mit einer elektrischen Batterie in Verbindung steht. Die Strömung geht durch den Stift auf die Platte und von da an dem Draht der Leitung bis zu dem Telephon der Ankunftsstation. Indem das Membran vibrirt, ist der Stift mehr oder weniger mit demselben in Berührung; es ergeben sich hierdurch Variationen des Widerstands bei dem Durchgange der Strömung, und diese Variationen prallen an dem Membran des Telephons der Ankunftsstation zurück, das sie vibriren machen. Diese Versuche haben schon sehr günstige Resultate geliefert.[1])

Herr Hughes hat sich an derselben Idee betheiligt; jedoch mit weit mehr Glück. Man urtheile darüber:

Er nimmt zwei Bretchen eines Cigarrenkistchens; das eine, vertical, ist im rechten Winkel an dem andern befestigt, welches dadurch horizontal festgehalten wird; das Ganze ist 1 Decimeter hoch und 5 bis 6 Centimeter breit. An der Basis des verticalen Bretchens fixirt er einen kleinen Support von Graphit oder Kohle in Form eines Würfels zum Spielen; 4 Centimeter höher fixirt er einen zweiten dem ersten gleichen Support. In der Mitte der oberen Fläche des ersten Supports ist ein kleines Loch angebracht. Eine Kerbe läuft seitwärts über die untere Fläche des zweiten Support. Vertical zwischen diesen beiden Höhlungen bringt man ein kleines an der Basis zugespitztes, oben mit einem Haken versehenes Stäbchen von Graphit an. Dieses Stäbchen wird in verticaler Richtung einerseits durch den Haken und anderseits durch die Spitze festgehalten. Schliesslich wird ein elektrischer Strom in den unteren Support aus Graphit geleitet, ein Leitungsdraht geht von dem oberen Support aus und mündet in ein gewöhnliches Telephon.

Es reicht hin, an dem horizontalen Bretchen leicht mit dem Nagel oder auch nur mit dem Barte einer Feder zu kratzen, um das telephonische Hörrohr nicht blos zur Wiederholung dieses Geräusches, sondern auch zur ungemeinen Verstärkung desselben zu veranlassen.

Das Bretchen vibrirt; die Supporte vibriren mit demselben; das zwischen den Supporten eingeklemmte und festgehaltene Stäbchen von Graphit ist gezwungen, vertical zu oscilliren. Man wird sich von diesem Oscilliren leicht Rechenschaft geben, wenn man sich an den Vorgang mit der Trommel erinnert, auf welche man einige kleine Steinchen gelegt hat. Sobald man in geringer Entfernung einen energischen Ton hervorbringt, setzen sich die Steinchen in Bewegung. Jenes Hin- und Hergehen des Stäbchens ist kaum wahrnehmbar, aber es ist doch energisch genug, um bei jeder Bewegung den Durchgang des elektrischen Stromes zu modificiren.

Die Variationen der Strömung sind sehr nachdrucksam, sie bewirken daher eine Vibration von beträchtlicher Stärke an dem Membran des Telephons der Ankunftsstation. Der hervorgebrachte Ton ist in Folge dessen sehr verstärkt; es ist der ursprüngliche, jedoch sehr gesteigerte Ton. Das gewöhnliche Telephon gab abgeschwächte Töne, die man mit einem verkleinerten photographischen Bilde verglichen hat. Das Hughes'sche Telephon giebt Töne, die mit einem vergrösserten photographischen Bilde vergleichbar sind. Hierin besteht das ganze Geheimniss des Mikrophon, welche mehr oder weniger glücklich gewählte Bezeichnung der Erfinder seinem Apparate gegeben hat. Im Uebrigen gehört dieselbe dem Herrn Weatstone, der sie auf einen Apparat angewendet hatte, der ebenfalls zur Erleichterung der Vernehmbarkeit sehr schwacher Töne bestimmt war.

Wenn man auf das erwähnte Bretchen eine kleine metallene Büchse stellt, in welcher eine Fliege eingeschlossen ist, so hört man beim Hinhalten des Ohres an das Telephon das Geräusch der an dem Metalle anstreifenden Füsse des Insekts. Legt man eine Taschenuhr auf das Bretchen, so vernimmt man das Geräusch der Auslösung mit solcher Intensivität, dass man das Klappern einer Mühle zu vernehmen glaubt. Man hört sogar das für das Ohr absolut unfassbare Geräusch der Zähne des Triebwerks am innern Mechanismus, die sich an einander reiben. Es ist dies eine wunderbare Feinfühligkeit, und man kann hiernach wohl behaupten, dass es kaum mehr ein Geräusch giebt, das dem menschlichen Ohr entgehen könnte. Man hört sogar zu gut: der leiseste Ton pflanzt sich vom Parquet zum Apparate fort und wird durch das telephonische Hörrohr zurückgeworfen. Das Geräusch von fernen Schritten, die Vibrationen, welche sich durch den Boden fortpflanzen, gelangen zu dem Apparate und werden mit überraschender Treue aufgenommen.

Es ist klar, dass auch das leiseste Geräusch innerhalb des menschlichen Körpers im Mikrophon sein Echo findet. Man könnte nicht darauf schwören, nicht auch in den Arterien das Blut umlaufen zu hören. Jedenfalls äussert sich der Pulsschlag und das Pochen des Herzens mit einer bisher nicht gekannten Bestimmtheit. Die Heilwissenschaft wird ohne Zweifel neue Anwendungsarten des Hughes'schen Telephons entdecken.

Und die Tauben? Sicher ist, dass sie mit dem Mikrophon viel besser werden hören können. Es genügt, das Membran des Telephons an einen steifen Stengel oder an einen gespannten Metalldraht zu befestigen, den der Taube zwischen die Zähne nimmt. Man weiss, dass die Taubstummen sehr gut mittels der Zähne hören, sofern die Taubheit nicht von einer Lähmung des Hörnerven herrührt. Eine schwerhörige Person versteht vollkommen, was man zu ihr sagt, wenn man in ein kupfernes Becken oder in ein Glas hineinspricht, an dessen Rand sie ihr Ohr hält. Die Transmission des Tones vollzieht sich viel besser mittels fester Körper, als mittels der Luft.

Es wäre interessant, mit dem Mikrophon das überraschende Experiment von Wheatstone's Concert wieder aufzuführen. Dem englischen Physiker war es gelungen, ein im Keller gegebenes Concert durch mehrere Stockwerke eines Hauses zu leiten. Das Tannenholz überträgt vorzugsweise den Schall. Wheatstone hatte vier tannene Stäbe in seinem Hause angebracht: der eine ruhte auf dem Resonanzboden eines Claviers, der andere stützte sich auf den Steg einer Violine, der dritte auf den eines Violoncells, die vierte stand in Berührung mit dem Mundstücke einer Clarinette. Die Töne wurden deutlich bis in das vierte Stock übergetragen. Durch ein Hughes'schen Telephon müsste der Ton ausserordentlich an Intensivität gewinnen. Es genügt übrigens, auf ein vibrirendes Bretchen eine Musikdose zu stellen, um ein vollständiges Concert zu hören.

(Schluss folgt.)

---

1) Für grosse Entfernungen ist es nothwendig, ein wenig vor dem Eintritte des Drahtes in die Rolle des Telephons eine Spule von Ruhmkorff an den Leitungsdraht einzubringen.



Ueber einige Mängel der musikalischen Verhältnisse Berlins.

(Schluss.)

»Eine andere Eigenthümlichkeit, die ebenfalls nicht geeignet ist, die Berliner Musikverhältnisse in rosigem Lichte erscheinen zu lassen, ist die, dass in der deutschen Hauptstadt keine einzige Concertgesellschaft besteht, wie z. B. in *Wien* (»Gesellschaft der Musikfreunde«), in *Leipzig* (»Gewandhaus-Concertgesellschaft« und »Musikverein Euterpe«), in *Cöln* (»Gürzenich-Concertgesellschaft«) und in sehr vielen andern deutschen Städten. Die Berliner Gesangvereine »Singakademie« und »Stern'scher Gesangverein« führen mit ihren eigenen Kräften nur Vocalwerke auf, zu welchen die Vereinsmitglieder das Auditorium liefern. Wer als Instrumental-Solist in Berlin mit Orchester-Begleitung auftreten will, ist gezwungen, ein eigenes Concert zu geben, und hat dann 4—500 Mark Kosten zu riskiren. Zu einem solchen Wagniss sind aber nur Männer wie Joachim, Rubinstein oder Sarasate fähig. Was durch diese von derartigen Orchesterwerken hin und wieder vorgeführt wird, lernt das Berliner Publikum (d. h. die 800 Personen, welche der Singakademiesaal fasst) kennen; alles Uebrige aber bleibt unbekannt, wenn nicht gerade ein einheimischer Künstler im Vertrauen auf seine Freunde den Muth hat, vielleicht für ein eigenes Werk die enormen Kosten zu wagen. Unzählige Tonwerke dieser Gattung von bedeutenden Componisten der neuern Zeit sind auf diese Weise in Berlin erst bekannt geworden, nachdem sie in hundert andern deutschen Städten zur Aufführung gelangt waren.

»Doch abgesehen hiervon bleibt am meisten zu bedauern, dass Berlin dem grossen Publikum keine Möglichkeit bietet, die erhabene Oratorienmusik in ihrem vollen Glanze kennen zu lernen.

»In kleinen Städten würde die Zersplitterung der Kräfte sehr bald ein Ende nehmen, wenn man in der Metropole Gelegenheit fände, die Wirkung der Massen auf diesem Gebiete an sich selbst zu empfinden.« (S. 39—41.)

In der ganzen Ausführung müssen wir namentlich auch noch diesem Schlusssatze zustimmen. Es nutzt sehr wenig, dass man — wie auch in dieser Zeitung bei jeder passenden Gelegenheit geschieht — kleineren Orten predigt, den musikalischen Hader aufzugeben und sich in ihren Vereinen zum Heil der Kunst wie aller Betheiligten friedlich zusammen zu thun — es nutzt dies wenig, so lange in der dominirenden Hauptstadt ein Krieg Aller gegen Alle herrscht. Sobald aber hier erst die nothwendige Centralisation durchgesetzt ist, werden die übrigen Orte sich ebenfalls schnell bessern und dadurch wird dann ein Wetteifer ganz anderer Art entstehen.

Der Verfasser schildert hierauf zum Schluss die Berliner musikalische Kritik in Worten, die wir ebenfalls im Wesentlichen hier mittheilen. Er sagt:

»Wir kommen nun zum dritten Punkte, welcher als ein wichtiger Factor für die Verbreitung gesunder musikalischer Begriffe anzusehen ist: zur Kunstkritik. — Besteht dieselbe in wirklichen Belehrungen, welche die Tagespresse über Musikaufführungen bringt, so werden dieselben der guten Sache ganz ausserordentliche Dienste leisten. Jeder, der im Dienste der Kunst arbeitet, der schaffende sowohl wie der ausübende Künstler, der Elementar-Musiklehrer wie der akademische Professor, alle werden als Bildner des Volkes der Kunstkritik die höchste Achtung bezeigen, wenn dieselbe durch Belehrungen für die musikalische Bildung des Publikums sorgt.

»Aber leider erhält man beim Lesen mancher Kunstkritik das Gefühl, als ob der Verfasser nur darauf ausgegangen wäre, über seine eigene Person Belehrungen zu bringen, sein eigenes Wissen in hellem Lichte erscheinen zu lassen, und dem Publikum zu beweisen, dass die betreffende Aufführung, die vielleicht allgemein entzückt hat, für ihn, der so vieles schon gehört, doch nur eine unbedeutende gewesen ist. — Aus dieser Sorte von Kritik wird aber das Publikum eben so wenig Belehrung schöpfen, wie ein Schüler aus dem Vortrage eines Lehrers, der sich nicht in dessen Lage hineindenken kann. Das ist aber auch die Aufgabe des Kritikers dem Publikum gegenüber. Nehmen wir an, ein solcher Herr figurirte schon seit 30 Jahren in dieser Stellung, so ist es leicht begreiflich, dass viele Leistungen, welche ihn in jungen Jahren begeisterten, ihn jetzt gänzlich kalt lassen, denn mit den Jahren ändert sich bekanntlich Manches. Das Publikum bleibt aber ewig jung, weil es sich fortwährend neu recrutirt.

»Mag die Form der Beurtheilung auch den eigenen Verstand und die mit der Zeit erlangte Federgewandtheit kund geben, die Beurtheilung an sich kann zu weiter nichts dienen, als dass das Publikum selbst das Kritisiren erlernt. — Das ist aber der Grund, weshalb man jetzt so Vielen begegnet, die stark im Aufzählen der Mängel und schwach im Erkennen der Schönheiten eines Kunstwerks sind.

»Ein Kritiker wird daher bei aller sonstigen Befähigung nur so lange Gutes stiften, als er von Herzen jung und begeisterungsfähig ist. Sobald er aber dazu gelangt ist, alles mit Dem zu vergleichen, was er früher schon gehört hat, oder gehört zu haben glaubt — denn auch hierin täuscht das Alter sehr oft —, kann sein Wirken keine andern Folgen haben, als jeden Unberufenen zum Grosssprechen über nicht verstandene Sachen zu verleiten.

»Wie viele Halbgebildete werden auf diese Weise zum Tadeln veranlasst, zumal sie wissen, dass man sich hierdurch den Schein des Besserwissens giebt! — Und wie Viele, die vielleicht fähig sind, einen Eindruck von einem Kunstwerke zu empfangen, verlieren den Muth es auszusprechen, weil sie befürchten müssen, unwissend zu erscheinen und deshalb bemitleidet zu werden! —

»Ein Kunstkritiker hat daher bei seiner freien und fast unangreifbaren Stellung es vollkommen in der Hand, das Publikum in seiner musikalischen Bildung vorwärts zu bringen, oder es vollständig — der Blasirtheit entgegen zu führen. Das Letztere wird namentlich in solchen Städten der Fall sein, wo die Tagespresse nicht durch eine hervorragende, sondern durch mehrere in ihrem Range gleichgestellte Zeitungen vertreten ist. Von diesen wird nämlich diejenige sich am meisten Ansehen verschaffen, welche die grösste Virtuosität im Tadeln und Herabsetzen bekundet. Besitzt nun ausserdem das Publikum die bedauernswürdige Eigenschaft, den grössten Tadlern das grösste Vertrauen entgegen zu bringen, so entsteht möglicher Weise ein wahrer Wettstreit unter den Zeitungen im Aufsuchen von greifbaren schwachen Stellen eines Kunstwerks. Der Künstler kann dann leicht dazu kommen, als ein gemeinsamer Feind betrachtet zu werden, dessen Existenzberechtigung mit allen zu Gebote stehenden Mitteln bekämpft werden muss. — Dass man beim Aufsuchen der letztern auch nicht immer sehr wählerisch ist, lehrt hinlänglich die Erfahrung. Das »Steiniget ihn« ist zwar nicht mehr in der Mode, aber die moralische Wirkung von dem, was man oft in den Zeitungen zu lesen bekommt, ist fast dieselbe. —

»Wie leicht ein Kritiker es allmälig bis zu einer solchen Höhe bringen kann, ist nicht schwer einzusehen, denn mit dem Gefühl der Sicherheit wächst dem wehrlosen Künstler gegenüber in gleicher Progression die Kühnheit. Wehrlos ist aber jeder Künstler, der nicht von Geburt aus mit Glücksgütern gesegnet ist. Den Beweis liefert

uns die Geschichte. Meyerbeer und Mendelssohn, beide in glücklichen Verhältnissen geboren, haben in ihren jungen Jahren Erfolge erzielt, die für jeden Andern in diesem Alter nicht möglich waren. . . . .

»Auch in Bezug auf die Kunstkritik kann man nicht behaupten, dass die Hauptstadt des deutschen Reiches eine sehr rühmliche Stelle einnimmt. — Hätte Berlin statt der vielen Zeitungen localer Natur eine einzige, welche wie die Londoner Times oder die Kölnische Zeitung *Weltblatt* wäre, so würde es ganz anders damit aussehen. Für ein *einziges* Blatt lässt sich eher eine hervorragende und allen Ansprüchen genügende Kraft ausfindig machen, als für 20 Blätter; ein *festes Programm* liesse sich leichter aufstellen und consequenter durchführen. Aber auch sonst noch in gewissen Beziehungen würde die Stellung eines solchen Mannes eine andere sein. Wo jedoch statt eines derartigen Weltblattes wohl 20 Zeitungen mit geringem Rangunterschiede und in gegenseitiger Concurrenz täglich erscheinen, sind *eben so viele concurrirende Kunstrichter* erforderlich, von denen jeder seine subjective Meinung mit mehr oder weniger Unfehlbarkeitsbewusstsein ausspricht. — Da dieses Richteramt, wie die Sache nun einmal liegt, von jedem nur als eine Nebenbeschäftigung betrieben wird, so ist es nicht zu vermeiden, dass hierbei auch persönliche Interessen mit ins Spiel kommen. So hat man in Berlin, wie allgemein bekannt, mitunter das höchst ergötzliche Vergnügen, über eine und dieselbe Sache die widersprechendsten Urtheile zu lesen, und jeder Unbefangene muss in solchen Fällen die Ueberzeugung gewinnen, dass die betreffenden Herren schon vor dem Betreten des Concertsaales genau gewusst haben, zu welchem Zwecke sie sich hinbemühten. Der Besuch war vielleicht nur erforderlich, um die feste Handhabe aufzusuchen für das, was vorher schon beschlossene Sache war. Durch diese äussern Umstände*) ist es dazu gekommen, dass »Ablehnen«, so lange die Möglichkeit dazu gegeben ist, allgemein als Grundsatz der Berliner Kunstkritik angesehen wird. Das ist aber wieder der Grund, weshalb sehr selten ein hervorragendes Kunstwerk speciell durch Berlin der übrigen Welt bekannt geworden ist. — Nicht die Hauptstadt, sondern ganz andere Städte Deutschlands werden von Künstlern für den Beginn ihrer Laufbahn aufgesucht.**) Hat doch mancher grosse Meister, der heute Weltruf besitzt, in seinen frühern Jahren erleben müssen, gerade in der »Stadt der Intelligenz« für seine Leistungen am wenigsten Intelligenz zu finden.

»Aus allem Diesem dürfte hervorgehen, dass keineswegs die Grösse und sonstige Bedeutung einer Stadt die Stufe bestimmt, welche sie in musikalischer Beziehung einnimmt, sondern es vielmehr darauf ankommt, in welchem Umfange und unter welchen leichten oder schwierigen Bedingungen sie auch dem *grössern* Publikum Gelegenheit bietet, alle (nicht nur einzelne) hervorragende Werke der Kunst in vollendeter Gestaltung kennen zu lernen. Aber in nicht geringerm Grade kommt es darauf an, in welcher Weise durch Belehrungen in der Tagespresse Kunstwerke und Kunstleistungen dem Verständnisse des grossen Publikums nahe gebracht und vor unrichtiger oder leichtsinniger Beurtheilung bewahrt werden.

»Wo in einer solchen Stadt Beides fehlt, kann von keinem Wachsthum des Schönheitssinnes die Rede sein, und die kleine musikalische Gemeinde wird trotz ihrer eigenen hohen Bildungsstufe stets klein bleiben, während auf der andern Seite das Triviale und Frivole zu seinem Wachsthum unzählige Wege offen findet.*) — Das Concertwesen und die Kunstkritik sind daher zwei sehr wichtige Factoren für die musikalische Bildung des Publikums. *Nach ihrer Beschaffenheit wird sich nicht nur die Musik in der Familie, sondern auch die musikalische Erziehung der Jugend gestalten.*«

Mit diesen Erörterungen schliesst die kleine Schrift S. 49. Wahrheitsgetreue Darstellungen und zugleich, soweit sie Vorschläge zum Besseren enthalten, fromme Wünsche! Denn was die Kritik in der Tagespresse anlangt, so können wir hier für Berlin und für alle übrigen Orte die Frage wiederholen, die wir soeben unter einer Anmerkung bei Wien stellten: Wie kann es besser werden so lange dieselben Personen und Blätter in Thätigkeit sind? Aber die Lage wird eben dadurch so hoffnungslos, dass auch eine Aenderung hinsichtlich der Kritiker wie der Blätter keine wirkliche Besserung bringen würde. Herr Hennes wünscht für Berlin Zeitungen von dem Gewicht und der centralen Bedeutung der Londoner Times, und wir wünschen es aus mancherlei Gründen ebenfalls; aber was die musikalische Kritik anlangt, so verspricht er sich zuviel davon. Die musikalischen Referenten dieser grossen Londoner und Pariser Blätter verfahren genau so wie ihre kleineren Collegen. Man schreibt auch hier vielfach leichtsinnig und parteiisch, nach Rücksichten des Eigennutzes oder der Eitelkeit, ignorirt oder misshandelt was nicht bereits berühmt ist und sucht den hochfahrenden Ton möglichst auszubilden. Vor allem aber richtet man sich nach dem Geschmacke seiner Leser, nach den Launen des grossen Haufens. Das ist alles ganz natürlich. Der musikalische Referent ist als solcher ein Geschäftsmann geworden und sein Metier besteht darin, über die Kunst so zu schreiben, dass er sich einen möglichst grossen Leserkreis erwirbt oder erhält. Wie die Kunst dabei fährt, namentlich in

---

»*) Zu diesen dürfte auch noch einiges Andere mitzuzählen sein. — Es giebt wohl keine zweite Stadt, die in 200 Jahren von 6000 Einwohnern es zu einer Million gebracht hat. Dieses riesenhafte Wachsthum in Verbindung mit einer ruhmreichen politischen Vergangenheit hat, wie ganz natürlich, auch einen mächtigen Einfluss auf die *Einbildung* ausgeübt, und zwar nicht nur in Dingen, zu denen die Berechtigung vollkommen vorhanden, sondern auch in Dingen, zu denen die Berechtigung *nicht* vorhanden ist. Der blosse Umstand, Berliner zu sein, veranlasst Manchen, gleichviel auf welchem Gebiete, ein Besserwissen für sich in Anspruch zu nehmen, und dieselben Mittel, welche die Stadt bietet, um in fast allen Fächern des menschlichen Wissens die höchste Stufe zu erreichen, sind durch ihr blosses Vorhandensein für Manchen schon Veranlassung zu hochtrabenden Aeusserungen ohne tiefere Unterlage. So ist die Neigung zum Grosssprechen allmälig fast jedem Berliner zur zweiten Natur geworden. So lange Berlin blos Hauptstadt von Preussen war, mag vielleicht (wenn man die Rheinprovinz mit ihrer fast 2000jährigen Vergangenheit ausnimmt) ein wenig Berechtigung hierzu vorhanden gewesen sein; jetzt aber, wo Berlin die Hauptstadt *Deutschlands* geworden ist, kann wenigstens in musikalischen Dingen hiervon keine Rede mehr sein. Das muss Jeder zugeben, der das Musikleben in Städten wie Leipzig, Dresden, Hamburg, Bremen, Frankfurt a/M., München, Stuttgart und in den rheinischen Städten kennen gelernt hat. Während dort in grosser Anzahl die *Grosseltern* schon musikalisch waren, ist es in Berlin die jüngere Generation erst geworden, oder — hofft es noch zu werden.

»**) In dieser Beziehung ist auch von Wien nicht viel Rühmliches zu sagen. Thatsache ist es, dass fremde Künstler, die nicht europäischen Ruf schon mitbringen, von einzelnen Blättern (z. B. deutsche Zeitung, Fremdenblatt, altes und neues) die pöbelhaftesten Angriffe (zuweilen sogar noch vor ihrem Auftreten) zu gewärtigen haben, wenn sie es nicht verstanden, diese Herren von der Presse für sich zu gewinnen. So war es wenigstens noch vor 6 Jahren, und jeder Wiener erzählte es mit der grössten Gemüthlichkeit als eine allgemein bekannte Sache. Inzwischen mag es vielleicht anders geworden sein. [Wodurch sollte es anders geworden sein? Sind doch noch dieselben Blätter und dieselben Personen in Thätigkeit. *D. Red.*]

»*) . . . Darin besteht eben die Virtuosität der Berliner Kritiker, dass sie die in vornehmer und kühler Weise ausgesprochene Anerkennung — in Fällen, wo sie sich nicht umgehen lässt — schliesslich durch ein paar hingeworfene Worte wieder abdämpfen. — Wer hat nun, frage ich, den meisten Nachtheil von solchen Zuständen? — Allerdings zunächst die Künstler, die nach Berlin kommen, um Concerte zu geben; dann aber noch weit mehr das Publikum selbst, denn es wird hierdurch von *edlen* Kunstgenüssen fern gehalten, während es zu *unedlen* nur zu oft den Weg von selbst findet.«

denjenigen Theilen, welche jeweilig am meisten einer Empfehlung an das grössere Publikum bedürfen, ist ihm durchweg gleichgültig; bei seiner Vielgeschäftigkeit kann er ohne Flüchtigkeit nicht zu Ende kommen, und der summarische absprechende Ton über unbekannte Neulinge oder Gegner nimmt sich dann um so wirksamer aus, wenn er mit einer breiten warmen Phraseologie über die Leistungen von Freunden und Gesinnungsgenossen contrastirt. So lange das Publikum fortfährt, diesen Aeusserungen eine maassgebende Bedeutung beizulegen, werden sie mit allen ihren Schwächen so bleiben wie sie jetzt sind. Und welche Aussicht ist da, dass sich dieses so bald oder überhaupt ändern wird? Die Tagespresse ist eine Macht, zunächst aber ein geschäftliches Unternehmen von grösster Bedeutung geworden, und gleichfalls hat sich das musikalische Concertiren zu einem Erwerbszweige herausgebildet, welcher früher nicht entfernt in diesem Umfange vorhanden war. Hierdurch erhält die Localkritik der Tageszeitungen für den Künstler eine übertriebene Wichtigkeit, während er für die Urtheile der Fachblätter mehr und mehr abgestumpft wird. Jene politischen Zeitungen lassen es sich kein Opfer kosten, die besten Federn zu gewinnen; die Musik muss neben dem Drama für die Unterhaltung-Rubriken immer den meisten Stoff hergeben. Dadurch erhält zugleich die musikalische Schriftstellerei das Gepräge der Oberflächlichkeit. Wir wollen dieses hier nicht weiter ausführen, da der Gegenstand unerfreulich ist. Der Herr Verfasser hebt mit Recht hervor, dass jugendlich enthusiastische Kritiken oft viel mehr das Richtige treffen und viel besser Kunst und Künstler unter die Arme greifen, als Recensionen, welche von Referenten herrühren, die in ihrem Geschäft grau geworden sind. Es ist gewiss sehr wünschenswerth, jugendliche Stimmen trotz aller ihrer Unreife fort und fort in der Kritik zur Geltung kommen zu lassen und selbst für ein Fachorgan ist es keineswegs ein Zeichen von besonderer Gediegenheit und Lebensfähigkeit, wenn nur bejahrtere Männer an demselben mitarbeiten. Andererseits ist ein Urtheil, welches gereifte Erfahrung zur Grundlage hat, sicherlich von einem viel zu grossen Werthe, als dass man es entbehren möchte. Um nun die verschiedenen, anscheinend so widerstreitenden Interessen zu fördern, würde ein häufiger Wechsel in der Person des Kritikers vielleicht das beste Mittel sein. Niemand sollte länger als drei Jahre hinter einander in demselben Tagesblatte die Kunstkritiken schreiben. In diesem Zeitraume hat er vollkommen Gelegenheit gehabt, alles das an den Mann zu bringen, was ihm zu sagen nöthig schien; die eintretende Unterbrechung gewährt ihm dann eine höchst wohlthätige Ruhepause auf dem Wege zur Unfehlbarkeit, und vielleicht auch noch die Möglichkeit, die Lücken in seinem Wissen auszufüllen. Eine solche Ernüchterung durch Ruhepausen und Kräftigung durch erneuertes Studium ist jedem musikalischen Kritiker durchaus nothwendig, wenn er nicht bald eine anmaassliche hohle Trompete werden soll, wie wir deren jetzt so viele hören.

Anmerkung. Ueber den eigentlichen Gegenstand des erwähnten Schriftchens, den Clavierunterricht, wollen wir hier noch bemerken, dass derselbe mit grosser Einsicht und Klarheit behandelt ist. Dabei wird Manches hervorgehoben, was oft unberücksichtigt bleibt z. B. die Wichtigkeit des Notenlesens, ohne welches keine wirkliche Spielfertigkeit zu erlangen ist, und mehreres der Art.

Was Herr Hennes im Anschluss an die Bedeutung des Notenlesens über die grossen Nachtheile des vierhändigen Spiels sagt, wollen wir hier in wörtlicher Mittheilung dem Nachdenken des Lesers noch besonders empfehlen. Er schreibt: »Die grösste Spielfertigkeit hat keinen Werth ohne die Lesefertigkeit. Ein Stillstehen der letztern ist schon Halbheit mit allen ihren weitern bösen Folgen. Man glaube aber nicht, dass dieses der einzige Grund ist, weshalb von 4händigen Stücken bei Anfängern keine Rede sein darf. Das von so vielen Lehrern gepriesene 4händige Spiel hat im Ganzen vier sehr böse Eigenschaften. Ausser der nicht erzielten Lesefertigkeit, welche als Nr. 1 besprochen wurde, nenne ich als Nr. 2 die durch das 4händige Spiel nicht zu erzielende Taktfestigkeit. Wohl bin ich mir bewusst, dass ich hierbei auf tausendfältigen Widerspruch stosse, weil gerade das 4händige Spiel gewöhnlich als ein Mittel, um Taktfestigkeit zu erlangen, angesehen wird. Der äussere Schein trügt aber sehr oft, und nicht alles, was glänzt, ist Gold. Geht man einer Sache genauer auf den Grund, so stellt sich manchmal etwas ganz Anderes heraus. So ist es auch hier. —

»Was man beim 4händigen Spiele an Taktfestigkeit zu gewinnen glaubt, bezieht sich nur auf das genaue Anschliessen an die den Takt angebende Begleitung des Lehrers. Das ist aber auch Alles, und dazu noch eine sehr einfache und leichte Sache, denn der Schüler verfügt zur Erreichung dieses Zweckes über eine doppelte Kraft, weil an der Lösung dieser einen Aufgabe zwei Hände arbeiten. Die eine Hand wird durch die andere unterstützt, weil beide Hände gleiche Noten und gleiche Bewegung haben. Wenn dieses auf manchen Zuhörer den Eindruck der Taktfestigkeit macht, so hat dieses darin seinen Grund, weil er eben nicht einzusehen vermag, wie sich die Sache verhält. — Marschirt eine Soldatenabtheilung mit klingendem Spiele durch die Strassen, so nehmen die Beine der Fussgänger ganz unbewusst dieselbe Bewegung an, welche durch den Rhythmus der Musik hervorgerufen wird. Fast ebenso unbewusst, oder doch mit grosser Leichtigkeit, setzen sich die Hände des Schülers in Bewegung, wenn die zu spielende Melodie sich seinem Gehöre eingeprägt hat, und der Lehrer durch seine volltönende Begleitung für den festen Takt sorgt. Sowie dort die Beine, richten sich hier die Hände nach dem Takte, der nicht von ihnen selbst, sondern von einer fremden Kraft erzeugt wird.

»Hat aber der Schüler bei einem 2händigen Stücke mit der linken Hand z. B. eine gleichmässig fortschreitende Bewegung durchzuführen, und mit der rechten Hand eine nicht hiermit zusammentreffende, sondern rhythmisch zergliederte Notenreihe zu spielen, so gewinnt er durch die Lösung dieser Aufgabe einen ganz andern Grad von Taktfestigkeit, als dieses bei 4händigen Stücken möglich ist. Taktfestigkeit besteht eben in der consequenten Durchführung jeder vorgeschriebenen rhythmischen Bewegung, und sie zeigt sich, wenn die eine Hand unbeirrt durch die anders gestaltete Bewegung der andern Hand ihre vorgeschriebene Bewegung ausführen kann. Das ist aber nur bei 2händigen Stücken möglich, denn bei 4händigen herrscht fast immer vollständige Gleichmässigkeit der Bewegung in beiden Händen. So sieht es also mit der Taktfestigkeit aus, die man bei 4händigen Stücken erlangen soll, aber nur bei 2händigen Stücken erlangen wird.

»Den dritten Punkt, welcher als eine böse Eigenschaft der 4händigen Stücke bezeichnet wurde, werden wir aus Folgendem kennen lernen. Da bei jedem 2händigen Tonstücke die rechte Hand den melodischen und die linke den harmonischen Theil des Ganzen zur Ausführung bringt, so folgt hieraus, dass auch die Notenreihen der linken Hand ein ganz anderes Aussehen haben müssen, als die der rechten Hand, dass mithin die Bewegungen der linken Hand auch ganz andere Fingermanipulationen erfordern, als die Bewegungen der rechten Hand. Hieraus entstehen aber für jede Hand auch ganz besondere Regeln hinsichtlich des Fingersatzes, die der Schüler nur durch 2händige Stücke lernen kann. Spielt er aber 4händige Stücke, so lernt er nicht nur nicht den der linken Hand für ihre Manipulationen eigenthümlichen Fingersatz, sondern er wird durch die zu spielenden Melodienoten ausserdem noch zu einem Fingersatze

verleitet, der sehr oft gegen die Regel verstösst, denn was für die rechte Hand regelrecht ist, ist dies nicht immer für die linke Hand. Die feststehenden Regeln des Fingersatzes, deren Einprägung durch die zu spielenden Stücke für jeden Anfänger von der grössten Wichtigkeit sind, werden daher durch 4händige Stücke vollständig umgeworfen.

»Aber alle diese Nachtheile werden noch überboten durch den folgenden, welcher sich auf die Ausbildung des musikalischen Gehörs bezieht. Spielt der Schüler von Anfang an nur 2händige Stücke, so erhält er schon in den ersten Unterrichtsstunden durch die geringe Anzahl von anders klingenden Noten der linken Hand einen kleinen Begriff von harmonischem Zusammenklang, und zwar in einer Weise, wie sie seiner Auffassungskraft vollkommen entspricht. Er lernt also mit der allmäligen Erweiterung seiner Lesefertigkeit durch die Töne der linken Hand, was man unter Harmonie zu verstehen hat. In demselben stufenmässigen Gange, wie seine Finger ihre technische Ausbildung erlangen, erhält sein Gehör die entsprechende musikalische Ausbildung, denn nicht die Melodie, sondern die als Grundlage der Melodie in jedem Stücke vorhandene Harmonie bildet das musikalische Gehör. Spielt er aber 4händige Stücke, so hört er zwar durch die Begleitung des Lehrers eine vollklingende, ihm imponirende Musik, aber an ein Verstehen und Auffassen dieser Tonmassen ist nicht im entferntesten zu denken. Was sich ihm einprägt, ist die Melodie, die er selbst spielt; von dem, was der Lehrer in vollgriffigen Accorden erklingen lässt, vermag er auch nicht das Geringste aufzufassen. Was Harmonie ist, bleibt ihm also verschlossen. Das 4händige Spiel im ersten und zweiten Unterrichtsjahre kann daher zu weiter nichts dienen, als dem unmusikalischen Zuhörer falsche Begriffe über die Leistungen des Schülers beizubringen; nie aber wird es für den Schüler selbst irgend einen Nutzen haben. Im Gegentheil ist es als der erste Schritt zu einer vollständigen Verbildung anzusehen, zumal wenn man bedenkt, wie leicht der Schüler durch seine gross scheinende Leistung zu grosssprecherischen Aeusserungen verleitet werden kann. Von wirklichem Nutzen wird dasselbe nur dann sein, wenn der Schüler durch eine grosse Anzahl von 2händigen Stücken in seiner musikalischen Erziehung soweit gekommen ist, dass er seine Partie vom Blatte spielen kann. Auch ist es aus pädagogischen Gründen dann viel zweckmässiger, den Schüler in der ersten Zeit die untere Basspartie spielen zu lassen, denn diese ist stets claviermässiger eingerichtet und die Regeln des Fingersatzes kommen dabei nicht in Gefahr, umgestossen zu werden. Bei der grossen Menge von 4händigen Compositionen, welche in der letzten Zeit speciell für Anfänger veröffentlicht worden sind, ist es um so mehr erforderlich, auf das Verderbliche derselben, wenn sie als Unterrichtsmaterial benutzt werden, hinzuweisen. Die hier angeführten Nachtheile sind so nahe liegend, dass sie jedem denkenden Menschen einleuchten müssen.« (S. 16—19.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Louis Maas. Acht Phantasie-Stücke für das Pianoforte zu vier Händen. Op. 1. Drei Hefte. Preise: Heft I. M. 3,75. Heft II. M. 4,50. Heft III. M. 3,50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Nachdem wir bereits im Jahrgang 1876 Op. 2 des Verfassers angezeigt, kommt uns jetzt dessen Op. 1 zu Gesicht. Diese vierhändigen Stücke enthalten mancherlei Forcirtes und Hartes, ohne dafür durch eigenartige Erfindung oder Vorzüge anderer Art genügend zu entschädigen. Sie treten zum Theil recht selbstbewusst und selbstgefällig auf. Dass sie sich Mühe geben, etwas zu sein, würden wir anerkennen, wenn es mit Erfolg geschähe. Einzelne Stücke, z. B. No. 5, 6, 8 sind ausserdem zu sehr in die Länge gezogen; mit anderen wird man sich schon eher befreunden können. Ob es Herrn Maas gelingen wird, sich als Componist Geltung zu verschaffen, muss die Zeit lehren. Nach seinen bisherigen Editionen zu urtheilen, würde er, auch wenn ihm der Born der Erfindung ferner nicht reichlicher fliessen sollte, immerhin Annehmbares liefern können, vorausgesetzt, dass er recht sorgsam und weniger gesucht schriebe und nicht durchaus originell sein wollte. Einstweilen wiegen seine Compositionen noch nicht schwer in der Wagschale der Kunst. Ziemlich fertige Spieler mögen die Sachen durchgehen, vielleicht findet das eine oder andere Stück ihren Beifall. Die auf drei Hefte vertheilten acht Nummern sind mit folgenden Ueberschriften versehen: Ausgang, Im Walde, Volkstanz, Heimkehr, Polterabend, Neckereien, Ständchen, Das Fest.

S. de Lange. Charakterstücke für Pianoforte zu vier Händen. Op. 17. Heft I. Pr. Fl. 2,70. Heft II. Pr. Fl. 2,40. Amsterdam, Louis Roothaan.

Ohne besonders tief zu sein, werden diese sechs unbetitelten aber nichts destoweniger verständlichen Stücke doch interessiren und gern gespielt werden. Sie sind niedlich und graziös in ihrer Weise, im Claviersatz durchsichtig und bequem zu spielen. Sie verdienen, dass auf sie aufmerksam gemacht wird.

Victor E. Bendix. Marsch, Polka, Walzer und Finale. Ball-Improvisationen am Pianoforte (vierhändig eingerichtet). Op. 10. Kopenhagen, C. C. Lose's Buch- und Musikhandlung.

Wer an Ballimprovisationen keine zu hohen Ansprüche macht, wird die vorliegenden mit Interesse einmal durchspielen. Ball-Nachklänge oder -Vorklänge, wie man will, gefällig gehalten und Spielern von mittlerer Fertigkeit keine Hindernisse in den Weg legend. Die Ausstattung des Hefts Seitens des dänischen Verlegers verdient lobend hervorgehoben zu werden, namentlich ist das Papier von besonderer Güte

Anton Krause. Drei instructive Sonaten für Pianoforte. Op. 1. No. 3. Pr. 3 M. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von Friedrich Hermann. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Herr Hermann hat die hübsche Krause'sche Sonate praktisch für vier Hände arrangirt. Das dreisätzige Werk soll Lehrzwecken dienen und weil es sie in der That fördert, so sei es auch in dieser Bearbeitung Lehrern und Schülern bestens empfohlen. *Freidank.*



ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 7. August 1878. **Nr. 32.** XIII. Jahrgang.

Ausgaben und Compositionen von J. B. Litzau.

(Schluss.)

Frescobaldi's Musik ist schön und bedeutungsvoll in dem doppelten Sinne des wirklich Classischen. Sie liefert uns nicht nur schöne Tonstücke in den besten Formen der damaligen Zeit, sondern diese Formen sind auch in allem Wesentlichen noch heute ein Vorbild für Orgelcomposition, oder sollten es doch sein. Es ist namentlich seine Behandlung der Tonart und, was damit untrennlich zusammen hängt, die Wahl der Motive, wodurch er für uns ein Muster wird. Wer als Orgelcomponist in dieser Hinsicht von ihm lernen will, kann es allerdings nur, wenn er den Muth gewinnt, in vielen Stücken erst umzulernen. Dazu gehören vor allem die beiden soeben erwähnten Punkte: die Behandlung der Tonart und die Bildung des Fugenthema. Will man sehen, welche Mannigfaltigkeit melodischer und harmonischer Wendungen schon in der Tonart an sich steckt, so blicke man nur auf diejenigen Sätze bei Frescobaldi, welche im lydischen Modus gesetzt sind.

Es muss nun für einen natürlichen Fortschritt in der gesunden Contrapunktsweise als sehr nachtheilig bezeichnet werden, dass man zwischen den früheren und den jetzigen Gebilden hinsichtlich der Tonart und Modulationsweise einen Unterschied statuirt. Dieser Unterschied wird gewöhnlich so hingestellt, als ob er ein absoluter sei, bei welchem man sich deshalb durchaus beruhigen könne; »die Alten gebrauchten mehrere Tonarten, welche jetzt veraltet sind, wohingegen wir eine geschlossenere Dur- und Molltonleiter besitzen, als ihnen bekannt war« — so oder ähnlich pflegt man sich allgemein auszudrücken, nicht bedenkend, dass es sich hier zunächst weder um Alt noch Neu, sondern um musikalische Contrapunktik handelt, also auch um die besten Wege zu ihrer Gestaltung. Wie frei entfaltet sich dieser Contrapunkt, wenn man ihn nicht in das moderne Dur und Moll einengt! wie natürlich bilden sich seine Motive, wie naturgemäss leicht entstehen die Nachahmungen! Was unsere neuen Tonarten hinzu gebracht haben, soll der Fugenkünstler nicht preisgeben; aber mit allem Eifer soll er dasjenige Tongebiet der Vorzeit kennen lernen, in welchem der Contrapunkt seine eigentliche Heimath hat. In dieser Hinsicht ist noch viel zu thun; wir prophezeien aber, dass wenn es gethan ist, die Orgelkunst eine neue Blüthezeit erleben wird. —

Herr Litzau hat uns nun auch mit mehreren eigenen Compositionen erfreut, denen wir jetzt noch eine Besprechung widmen wollen. Es sind vier Hefte, welche vorliegen. Drei von diesen Stücken haben alte Melodien zur Unterlage, welche seiner Zeit von den Hussiten und böhmischen Brüdern aus dem weltlichen Volksgesange aufgegriffen und für das religiöse Lied gepasst wurden; der eine dieser Sätze enthält das Arrangement eines Händel'schen Chores. Auf den Stoff gesehen, ist in dieser Musik die alte sowohl wie die neue Zeit vertreten.

Op. 8. Praeludium und Fuge über ein[en] Bussgesang der Hussiten aus dem 15. Jahrhundert, für die Orgel componirt von J. B. Litzau. Rotterdam, G. Alsbach & Co. Pr. ℳ 2,5.

Op. 10. Canon und Variationen über ein Morgenlied der Böhmischen und Mährischen Brüder aus dem 16. Jahrhundert, für die Orgel componirt von J. B. Litzau. Rotterdam, G. Alsbach & Co. Preis ℳ 1,8.

Op. 11. Einleitung und Variationen über ein Abendlied der Böhmischen und Mährischen Brüder aus dem 16. Jahrhundert, für die Orgel componirt von J. B. Litzau. Rotterdam, G. Alsbach & Co. Preis ℳ 1,8.
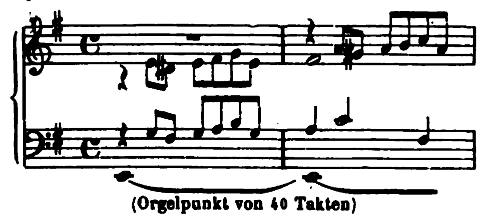
Op. 9. Chor der Priester »Mit Harf' und Cymbeln singt« aus Salomo von Händel, für die Orgel eingerichtet von J. B. Litzau. Rotterdam, G. Alsbach & Co. Pr. ℳ 1,8.

Der Tonsetzer, Organist der evangelisch-lutherischen Gemeinde zu Rotterdam, hat diese Werke wenn auch nicht strict zum gottesdienstlichen Gebrauche, so doch in einem kirchlichen Amte stehend, abfassen können, was allerdings eine andere Gewähr der Gediegenheit bietet, als wenn das moderne Componistlein seinen Zugang zur Orgelbank durch den Salon nimmt. Die Orgel ist keineswegs auf die Kirche beschränkt, so wenig dass wir recht lebhaft wünschen, ein würdiger ausserkirchlicher Gebrauch dieses unerschöpflichen Instrumentes möge immer mehr in Aufnahme kommen; aber wer es recht erfassen will, fängt doch am sichersten immer bei dem kirchlichen Ende an.

Das Busslied der Hussiten, welches Op. 8 behandelt, ist das wenig bekannte »Nimm von uns Herr Gott all unsre Sünd und Missethat«, eine ziemlich lange und ziemlich monotone Melodie. Das Stück besteht, gleich mehreren alten Bussgesängen, aus verschiedenen Absätzen, die sich wesentlich gleich wiederholen. Aber trotz dieses losen Gefüges fällt die Melodie nicht, wie man wohl meinen könnte, in die verschiedenen Absätze auseinander, sondern erhält Geschlossenheit und Abrundung durch eine höchst einfache Benutzung der beiden
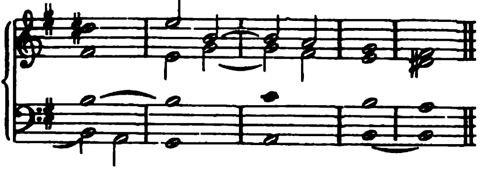
Hauptausgänge der gewählten Tonart. Diese Tonart ist die phrygische, das alte E-moll mit der Terz *e f g* statt *e fis g*. Sie modulirt deshalb nicht hauptsächlich nach A-moll (wie unser E-moll), sondern nach C-dur; hierin namentlich ist der Charakter der phrygischen Melodien begründet. Die Ausweichungen nach C-dur geschehen stets, indem die Melodie absteigt, wodurch ihr ein grosser Ernst aufgeprägt wird. Indem nun die Abgänge nach C-dur hier in der Mitte des Gesanges liegen, Anfang und Ende aber sich über dem Haupttone (*e*) halten, so ist das nach Art der Wallfahrtslieder etwas breit auseinander gehende Stück dennoch eine geschlossene und, bei aller Dürftigkeit des gewählten musikalischen Gedankens, reiche und ausdrucksvolle Melodie geworden. Das alles verdankt sie lediglich der Tonart; unser Dur und unser Moll würden hier kläglich bestehen.

Der Componist der gegenwärtigen Bearbeitung hat aber nicht Alles gethan, was in seiner Macht stand, um diesen Charakter der alten Melodie, in welchem ihr ganzer Werth beruht, unzweideutig hervortreten zu lassen. Zwar in der vierstimmigen Harmonisirung, welche hier S. 4—5 als zweiter Satz gegeben wird, ist der Gesang schrittweise treu illustrirt. Doch von dem Uebrigen ist zunächst die Vorzeichnung irreführend. Der phrygischen Melodie ist ein ♯ vorgeschrieben, als ob es unser E-moll wäre. Herr Litzau weiss aber so gut als wir, dass ihr *cis* und *gis* sehr nahe stehen, jedoch *fis* und *dis* durchaus fremd sind; und sollte einer seiner Leser hieran zweifeln, so wird der vierstimmige Satz ihn eines Besseren belehren, da in der ganzen Melodie nicht ein einziges *fis* erscheint, in der Harmonie nur einmal als durchgehende Note, und zwar eben bei dem einzigen Gange, den wir in dem ganzen Satze beanstanden möchten. Aber warum denn eine Vorzeichnung, die nicht gilt, die also geeignet ist, irre zu leiten? Der Satz würde sich in der That viel einfacher lesen, wenn die vielen Quadrate vor *f* beseitigt wären. Der Grund, weshalb dieses nicht geschah, muss die Absicht oder Meinung des Componisten gewesen sein, einen Satz in E-moll zu schreiben. Schon das ziemlich ausgeführte Vorspiel zeigt uns dieses ganz deutlich; als Beispiel seien hier nur die zwei ersten Takte
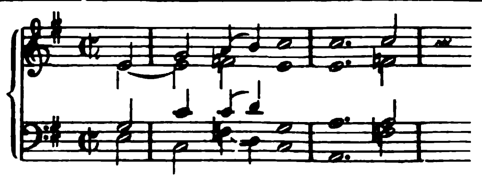


(Orgelpunkt von 40 Takten)

und die fünf in den Choral leitenden Schlusstakte
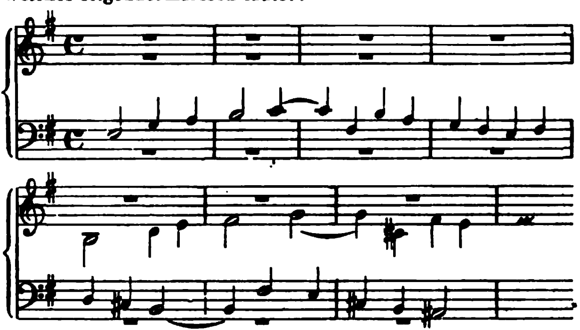


mitgetheilt. Von dem Phrygischen, der Tonart des Chorals, kann hier also keine Rede sein. Auch die Ausweichungen im Laufe des Spiels, welche häufig *f* berühren, können nicht als Anklänge an die alte Tonart, sondern lediglich als Modulationen ohne bestimmten Charakter angesehen werden; der grösste Theil dieses Vorspiels (wie schon gesagt, 40 Takte) ist übrigens Orgelpunktharmonie und schon deshalb nichts anderes, als ein Gewebe in einer der beiden modernen Tonarten.

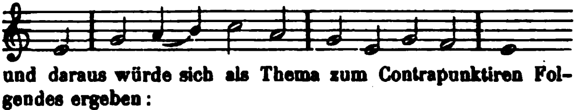
Zu dem mitgetheilten Schluss des Vorspiels bildet dann der Anfang des Chorals



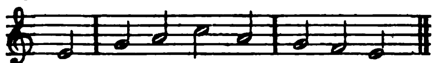
einen Contrast, den man allerdings nicht vermuthen konnte, weil hier alle möglichen Accorde der diatonischen Leiter anklingen, E-moll aber fehlt; und aus diesem Anfangsmotiv hat der Componist das Thema seiner vierstimmigen Fuge gebildet, welches folgendermaassen lautet:



Die Abweichungen dieses Thema von dem alten Gesange sind aber so gross, dass man Mühe hat, die Verwandtschaft zu erkennen. Weil nun derselbe Gang in dem Liede noch neunmal vorkommt, selten zweimal gleich, haben wir eine andere Stelle ausfindig zu machen gesucht, die obigem Fugenthema besser entsprechen möchte, aber nichts gefunden. Die Hauptabweichung zwischen dem neuen Thema und der alten Melodie liegt in dem Tone *h*. Sämmtliche zehn Stellen des Bussgesanges haben ihn als leichten Takttheil und fünfmal (eben bei den Hauptstellen) als blossen Durchgang. Seine Grundform in dem Gesange ist diese:

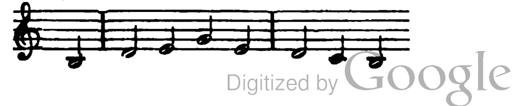


und daraus würde sich als Thema zum Contrapunktiren Folgendes ergeben:
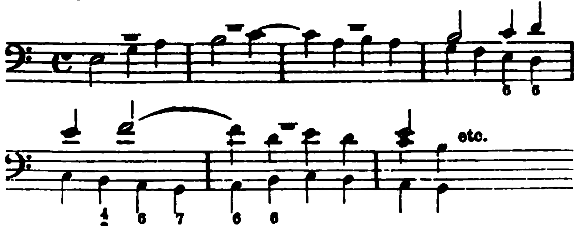


Hier wäre *h* oder das Gebiet der Quinte überhaupt nicht berührt, was auch richtig ist, wenn man im Phrygischen bleiben und nicht in's Aeolische gelangen will. Indem nun unser Componist ein Thema bildet, in welchem *h* oder die Quinte der Tonart auf den guten Takttheil zu stehen kommt und zwar in einer sehr prononcirten Lage, ist zwischen seinem Gebilde und dem der alten Melodiegänge ein fundamentaler Unterschied entstanden. Dadurch ist die Verbindung zwischen beiden gelockert, eben so sehr wie die zwischen dem Vorspiel und dem darauf folgenden Choralsatze.

Der Gegenstand ist von einer zu grossen Wichtigkeit, als dass man ihm nicht noch einige Worte widmen sollte. Nehmen wir das als Thema zum Contrapunktiren an, was wir, allerdings nur in den einfachsten Noten und noch ungegliedert, aus der Hauptzeile des Gesanges herausschälten, so erhalten wir damit ein Material, welches den ganzen Reichthum der phrygischen Leiter zu erschöpfen vermag und bei einer fugirten Verwendung vollkommen im diatonischen Gebiete bleibt. Die Versetzung zeigt dies



denn hier können wir in der Quinte sämmtliche Schritte genau oder kanonisch nachahmen, ohne die Tonart irgendwie zu verletzen. Nimmt man hinzu, dass der Abgang in die Terz oder in das verwandte C-dur für die weitere Ausgestaltung der Fuge immer zur Hand ist, so entsteht damit eine Mannigfaltigkeit des Ausdruckes und zugleich eine ernste, feierlich würdige Tonbewegung, welche dem phrygischen Gebiete ganz besonders eigenthümlich ist. Das beste hiervon geht natürlich verloren, wenn man eine einfache Molltonart wählt.

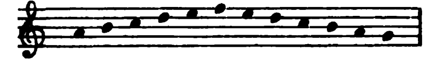
Wir wollen aber einmal ohne weitere Vergleiche eingehen auf das, was Herr Litzau als Thema gebildet hat und dieses lediglich darauf ansehen, inwiefern es noch für eine Darstellung der alten Tonart verwendbar sein möchte. So wie von ihm behandelt, ist es ein Gang in Moll, welcher genau in denselben Intervallen, also canonisch, auf der fünften Stufe wiederholt wird. Eine Tonart wird hier in keiner Weise begründet, denn die fünfte Stufe (*h*) ist in E-moll nicht ein Moll, sondern ein Dur, und es findet sich überhaupt keine Stufe in der Molltonleiter, auf welcher das genannte Thema treu nachgeahmt werden könnte. Uns scheint also, der Componist hat es sich nicht genügend überlegt, bevor er mit seinem Material an die Arbeit ging. War dieses Material so ungefüge für die neuere Molltonart, wie sich nun gezeigt hat, so meinen wir, er hätte um so mehr bestrebt sein sollen, dasselbe nach demjenigen älteren Tonsysteme zu gestalten, auf dessen Grunde es erwachsen ist. Denn das von ihm daraus Gebildete ist heimathsberechtigt weder im alten noch im neuen Tonbereiche, es ist also nicht fähig ein künstlerisches Gebilde entstehen zu lassen und muss aus diesem Grunde formlos genannt werden trotz der contrapunktisch strengen Form, in welcher es sich hier bewegt. Geben wir aber die canonische Beantwortung des Thema auf und wählen dafür die nach der Tonleiter oder nach der Theilung der Octave, verlassen wir also die ältere canonische Weise zu Gunsten der anscheinend neueren, so haben wir damit in Wirklichkeit den Weg gefunden, um in der phrygischen Tonart zu bleiben und alles das zu erreichen, was sonst verloren gehen würde. Das Anfangsintervall [Notenbeispiel] würde dann aus einer kleinen Terz in einen halben Ton [Notenbeispiel] zu verwandeln sein, eine Zusammenziehung die nur für das Auge gross, für das Ohr aber fast bedeutungslos ist. Setzt man dann noch *e* im Thema statt des *fis*, welches am besten ganz beseitigt wird, so können wir als Grundlage des Fugensatzes in Dux und Comes folgenden Anfang gewinnen:



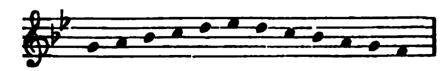
Hier ist beides gewahrt, das Gebiet der Tonart wie das der Tonleiter oder der Octave; wir sind in der glücklichen Lage, durchaus diatonisch verfahren zu können. Unser Beispiel — welches natürlich nichts weiter sein soll als ein Beispiel auf gegebener Grundlage — ist vom Eintritt der zweiten Stimme an mit Ziffern bezeichnet, um anzudeuten dass es für Gesangstimmen gedacht ist, worauf sowohl das Thema wie der ganze Contrapunkt hinweist. Hierbei hat dann der mitspielende, den Chor führende Organist die harmonische Leere frei auszufüllen, wie solches fast allgemein üblich war in jener Zeit, welche diese contrapunktischen Künste nicht als ein abstract gelehrtes Studium pflegte, sondern als ein herzerfreuendes Musiciren, den Kennern zur Kenntniss, allen Hörern aber zur Lust. Wie würden wir plötzlich weiter kommen, wenn tüchtige Männer in diese alte, wahrhaft kunstwürdige und freie Praxis wieder eintreten wollten! Doch hierüber reden wir heute nicht weiter, sondern halten uns an den Gegenstand, zu dessen Gunsten diese ganze Ausführung gemacht ist, an die Bedeutung der **Tonart** in dieser Art Musik. An dieser hängt Alles, alle Kunst, alles Verständniss, aller Ausdruck und Charakter, aus ihr fliesst das Thema, in ihr haben alle Gedanken Maass und Form, so dass man ohne Uebertreibung sagen kann, **sie ist hier das Gesetz und die Propheten.**

Die Anwendung des Gesagten auf die vorliegende Composition und deren künstlerische Werthschätzung ergiebt sich hieraus von selbst. Wir sind aber weit entfernt zu hoffen, dass keins unserer Worte auf die Erde fallen werde, denn der contrapunktische Unterricht hat sich viel zu lange schon theils in verkehrten theils in engen Bahnen bewegt, der Ruf in die alten Wege zurück wird daher anfangs schwerlich als das aufgefasst, was er wirklich ist, nämlich als die Hinweisung zur wahren freien Kunst, sondern wohl nur als eine Störung in dem Hergebrachten, sei dieses nun auch so wenig productiv, in den gewonnenen künstlerischen Resultaten so dürftig und in den Augen des Publikums so reizlos, wie die contrapunktischen Versuche der Gegenwart zu sein pflegen — und sei andererseits, zu Aller Verwunderung, stets aufs neue bezeugt bei jeder nur einigermaassen genügenden Vorführung einer alten Fugenarbeit, dass dieses anscheinend so spröde Publikum noch immer in Feuer gesetzt werden kann. Aber solche Thatsachen werden vergessen, wo kritisch mit blossen Worten zu operiren ist. Wir erklären uns daher vollkommen zufrieden, wenn es uns gelingen sollte, lediglich den Autor der in Rede stehenden Orgelwerke zu einer freundlichen und ernstlichen Erwägung des hier Bemerkten zu veranlassen. In demselben Sinne ist das Folgende geschrieben.

Op. 10 behandelt einen ähnlichen, nur bedeutend kürzeren religiösen Gesang, zieht aber nicht ein Fugenthema daraus, sondern Variationen, und setzt einen Canon zur Einleitung. Dieser Canon in der Octave ist dreistimmig, für zwei Manuale und Pedal. Um den Gang desselben prüfen zu können, muss man wieder einen Blick auf den Choral werfen, welchem er vorgesetzt ist. Dieser Choral ist in G aufgezeichnet mit Vorsetzung eines ♭, was auf D-moll deuten würde. Es ist aber nicht ein (nach G versetztes) D-moll, sondern vielmehr die um einen Ton erniedrigte **aeolische** Tonart, in welcher der nur dreizeilige Gesang steht, was klar zu ersehen ist aus den folgenden Tönen, die in ihm vorkommen:



Angewandt auf die G-Leiter oder um einen Ton erniedrigt

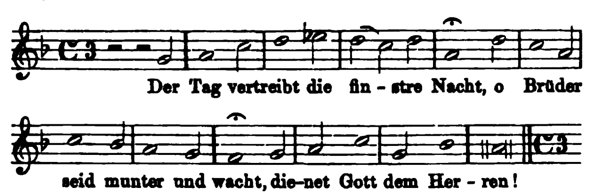


ergiebt sich hieraus, dass nicht ein sondern zwei ♭ hätten vorgezeichnet werden müssen. Die zweite Zeile schliesst in F-dur, im Uebrigen bewegt die Melodie sich in G-moll mit jenen Wendungen, welche das Aeolische zulässt; G-dur berührt sie nicht und ebenso wenig macht sie eine Cadenz in D-moll, was auch beides naturwidrig wäre.
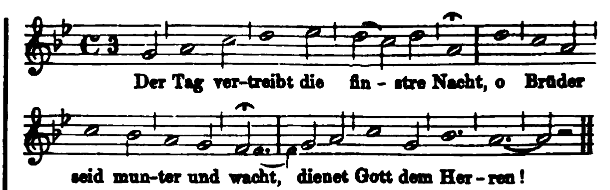
Nehmen wir nun an, der Canon als Vorspiel solle uns in seinem Gange ein Bild dieses Gesanges vorstellen, wozu er nach seiner Anlage vollkommen befähigt ist, so müssten die ange-

deuteten harmonischen Grundzüge in demselben ebenfalls wieder erscheinen; namentlich gehört dahin der Gang nach F-dur als eine Eigenthümlichkeit der Aeolischen Tonart. Nun kommt aber eine solche Cadenz in dem Canon nicht vor, sondern dafür an der Stelle, wo sie stehen könnte, eine andere in D-moll. Hiermit ist also dasjenige gleichsam unterdrückt, was eine Eigenthümlichkeit der gewählten Melodie bildet und dafür etwas anderes eingeschoben, was sie nicht enthält noch ihrer Natur nach enthalten kann. Daneben haben wir mehrfache Einführung von G-dur statt -Moll. Das Aeolische kann aber niemals in sich mit Moll und Dur wechseln, wie das Phrygische. Also auch dieses ist etwas Fremdes. Aus diesen Gründen können wir den Canon (welchen Herr Litzau ebenfalls nur mit einem ♭ bezeichnet hat) nicht als aus dem nachfolgenden Choral geschöpft und daher auch nicht als eine eigentliche Einleitung zu demselben ansehen, so sehr er hinsichtlich der gewählten Motive und der sonstigen Haltung dazu geeignet wäre. Das also, was diesem Canon fehlt, lässt sich wieder unter dem Begriff der Tonart zusammen fassen.

Das anschliessende »Morgenlied« ist eigentlich nur ein Halbgesang ohne richtigen Schluss. Hierdurch erhält es etwas Unausgesprochenes, Ahnungsvolles; es ist mehr poetisch als musikalisch gehaltvoll. Seine rhapsodische Gestalt wird noch wesentlich erhöht durch den Wechsel des Taktes oder den sogenannten rhythmischen Wechsel. Hier kommen wir zu einem Punkte, welcher längere Zeit eine heftige Streitfrage bildete, die jetzt in den Hintergrund getreten ist ohne gelöst zu sein. Herr Litzau hat die interessante Melodie in folgender Gestalt aufgezeichnet:



Er hat also die Taktstriche nach der Dreitheilung durchgeführt, wodurch der Uebelstand, auch wohl Missverstand entsteht, dass falsche Betonungen in die Melodie getragen worden, welche ihr ursprünglich fremd waren. Es ist unläugbar, dass sie hierdurch geschädigt wird, denn der Missverstand derer, welche sie jetzt mit verkehrter Betonung singen, wird ihr ohne weiteres in die Schuhe geschoben; das Gerade von der Steifheit und prosodischen Fehlerhaftigkeit der alten Gesänge ist grösstentheils hierauf zurück zu führen. Deshalb meinen wir, dass man bei der Aufzeichnung solcher Gesänge nach den Regeln möglichster Deutlichkeit und musikalischer Vernünftigkeit verfahren sollte. Es sollte nicht aus den Augen gelassen werden, dass sie uns aus jener Zeit nur in einer mehr oder weniger unvollkommenen Gestalt vorliegen, welche unsere Erklärung und unsere bessernde Hand vielfach in Anspruch nimmt. Der Wechsel des zwei- und dreitheiligen Maasses ist in zu vielen alten Gesängen, weltlichen wie geistlichen, bezeugt und auch zu innig mit der ganzen Entwicklung der Mensuralmusik verwachsen, als dass wir daran zweifeln könnten. Aber bei manchen Gesängen ist er doch nur scheinbar, lediglich in einer unvollkommenen Aufzeichnung und in einem als Gemeindegesang unvollkommen mensurirten Vortrage begründet. Zu der letzteren Klasse möchte auch das vorliegende Morgenlied und vieles andere aus dem reichen aber musikalisch unentwickelten Schatze der böhmischen Brüder gehören. Suchen wir es in einem Beispiele deutlich zu machen, wie die vorhandenen Unebenheiten ausgeglichen werden können, ohne der Melodie Gewalt anzuthun.



Hier ist die dreitheilige Bewegung eigentlich nicht unterbrochen, sondern nur rhythmisch belebt. Bei dem Schlusse in F-dur kann man die Ruhepause beliebig erweitern, was namentlich für Orgelfigurationen ergiebig ist. Die Verwandlung der vorletzten Note von 𝅗 in 𝅗., welche als eine Willkür erscheinen möchte, ist nach den Gesetzen der alten Notation gestattet, denn in solchen Fällen wurde von den Alten der Punkt nicht gesetzt.*) Man wird sich leicht davon überzeugen können, dass die Melodie in der unvollkommnen Aufzeichnung selbst für einen geübten Sänger etwas Gezwungenes hat, von einer kunstlosen Gemeinde aber unmöglich in einem rhythmisch genauen Zeitmaasse vorgetragen werden kann. An der Genauigkeit hängt hier aber Alles; bleibt auch nur eine Kleinigkeit unausgeführt, so haben wir rhythmische Confusion und im besten Falle durchgehends den dreitheiligen Takt. Derartige Bemerkungen über die alten Choräle können bei der Bedeutung des Gegenstandes unter allen Umständen ein gewisses Interesse in Anspruch nehmen, sind hier aber noch besonders am Orte, weil sich die Bearbeitung des Organisten nach der Gestalt des Chorales richtet. In fünf Variationen hat nun Herr Litzau unter Beifügung der folgenden Strophen des Liedes den Choral nach allen Seiten hin und in den verschiedensten Weisen harmonisch ausgestaltet. Auf diese kurzen Sätze, welche aber durch ihren Zusammenhang mit einander ein sehr respectables Orgelstück bilden, machen wir die Spieler noch besonders aufmerksam.

Die Variation, welche man überhaupt wohl die Grundform des höheren Orgelspiels nennen kann, ist auch die Kunstweise des Opus 11, dem ebenfalls ein Brüderlied zur Unterlage dient, nämlich das schöne »Die Nacht ist kommen«. Auch hier ist Taktwechsel, aber auf Grund des zweitheiligen Maasses; die Melodie ist auch in ihrer rhythmischen Gestalt ein Muster. Der Componist hat dieselbe mit Einleitung und Variationen versehen, welche ihm besonders gelungen sind und seine Kunst im besten Lichte zeigen. Sie sind von den drei Werken das reifste und berechtigen uns zu der Hoffnung, dass ihr Autor bei fortgesetztem Studium des musikalischen Charakters der alten Melodien sowie der Grundelemente des fugirten Orgelsatzes noch viel Schönes produciren wird.

Vielleicht nicht minder reich und ohne Zweifel den Neigungen des grösseren Publikums näher liegend ist das Gebiet, welches Herr Litzau mit seinem Op. 9 betreten hat. Bei dieser Bearbeitung der Musik eines Chores aus Händel's Salomo bewegt sich die Orgel im concertirenden Stil, wie ein solcher hauptsächlich durch Händel ausgebildet und in seinen Orgelconcerten zuerst der Oeffentlichkeit vorgeführt wurde. Seine Werke enthalten für einen Orgelspieler, der aus ihnen Material entnehmen will, eine solche Fülle in allen möglichen Weisen, dass hier schwerlich ein Ende zu finden ist. In England sind früher auch umfängliche Sammlungen solcher Arrangements erschienen; wir sind aber der Ansicht, dass dieselben eine kunstmässigere Gestalt erhalten werden, wenn Männer wie Herr Litzau den Gegenstand ernstlicher ins Auge fassen. Was bei Händel für einen Bearbeiter so anziehend sein muss, ist die grosse Freiheit welche er demselben gewährt, da die in Ziffern

*) Was hauptsächlich gegen eine solche Rectificirung spricht, ist der mehrstimmige Satz dieser Choräle aus der Zeit um 1600, welcher meistens einfach der alten Aufzeichnung folgt. Hierüber demnächst mehr.

nur angedeutete, nicht ausgeschriebene Harmonie jederzeit Wendungen und Auswege zulässt, welche auch dem complicirtesten und anscheinend undankbarsten Satze eine orgelmässige Gestalt sichern. Die vorliegende Bearbeitung wird von gewandten Organisten mit grossem Vergnügen gespielt werden.

Kritische Briefe
an eine Dame.

14.

Sechs Charakterstücke — — Weiter! — Zwei Romanzen — — Weiter! — Stimmungsbilder — Drei Mazurkas — — Nimmt denn diese kleine Musik heute kein Ende? — Zwei Notturnos — — Ei zum —!! — Halt, da ist etwas, das fühlt sich dicker an, vielleicht eine Sonate oder ein Trio? Richtig: ein Trio ziehe ich aus der Novasendung heraus. Das siehst du dir zuerst an, denke ich, und lasse vorläufig alle Kleinigkeiten unbesehen. Für sie war ich an dem Tage nun einmal nicht gestimmt, ich sehnte mich nach einem grösseren Werke, hatte es beim sechsten Zugreifen glücklich in der Hand und hielt es um so fester, als ich mir Gutes von ihm versprach; hatte ich doch bereits und zwar im vorigen Jahrgang dieser Zeitung (Sp. 539), ein gelungenes Clavier-Variationenwerk des Componisten angezeigt. Vor mir lag also:

Heinrich von Herzogenberg. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 24. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Pr. 12 *M.* 1877.

Ein Werk von Bedeutung, wie ich von vornherein sagen will. Es ist edel gehalten und macht durchweg einen einheitlichen künstlerischen Eindruck. Der Componist versteht vortrefflich zu formen und thematisch zu arbeiten, ohne dass er in den Fehler kleinlicher Detailarbeit verfiele. Wünschen möchte man, dass er hin und wieder einen, wenn auch nur kurzen, einfach gehaltenen Satz eingeflochten hätte, denn wenn auch die polyphone Schreibweise so recht für das Trio geeignet ist, so kann sie bei längerer Dauer doch ermüdend auf den Hörer wirken und es ist gewiss gut, wenn diesem von Zeit zu Zeit ein Augenblick der Erholung von angestrengtem Lauschen gegönnt wird, ganz abgesehen von künstlerischem Contrast, auf den gleicherweise Rücksicht zu nehmen ist. Wie ich das meine? Sehen Sie sich z. B. die im ersten Satz S. 6 mit Takt 7 beginnende Stelle an; wie schön wirkt sie nicht nur hier, sondern auch bei ihrer Wiederholung. Hier braucht man nicht angestrengt zu lauschen, sondern nur zu hören. So etwa meine ichs und ein paar ähnliche Stellen, Momente ruhigen Hörens will ich sie nennen, hätte ich dem letzten Satze gewünscht, auf den es bei dieser Bemerkung eigentlich abgesehen ist. Der kunstgebildete Spieler pflegt weniger darauf zu reflectiren; aber für ihn allein wird doch nicht componirt, die ganze musikalische Welt soll es sein, reden die Componisten doch einmal in der Weltsprache, jeder in seiner Weise. Die Sprache, die der Autor des Trios redet, ist fein, gewandt, nichts weniger als hergebracht oder gewöhnlich, nichts weniger auch als inhaltsleer. Sie wendet sich an die Gebildeten, nicht an musikalische Bäuerlichkeit, die ihre Rechnung nicht bei derselben finden würde, und erinnert wohl an Brahms, auch an Schumann, besitzt aber des Eignen so viel, dass von Nachahmung nicht die Rede sein kann. An dem Trio ist noch zu rühmen das schöne Ebenmaass der einzelnen Sätze und Theile, auch berührt es angenehm, dass Kraft und Phantasie des Componisten bis zum letzten Takt seines Werkes verhalten. Die Hauptthemen desselben treten gerade nicht mit schlagender Wucht auf, nehmen aber sofort für sich ein, sind schön erfunden und warm empfunden und werden uns durch äusserst geschickte und häufig sehr reizvolle Verarbeitung immer näher gebracht und lieber. Der Autor ist bestrebt, die breite Heerstrasse zu meiden, trotzdem treffen wir Gezwungenes, Geschraubtes nirgend an und daraus ersieht man, wie glücklich beanlagt und künstlerisch geschult er ist. Einer meiner Mitspieler meinte, es ginge wohl einmal hart an der Grenze des Reflectirten her; ich war anderer Ansicht. Wir wiederholten die betreffenden übrigens nur nebensächlichen Stellen, konnten uns aber nicht einigen, jeder blieb bei seiner Meinung. Meinungsverschiedenheiten dieser Art kommen unter sonst Gleichgesinnten immer vor, haben aber nichts Bedenkliches, wenn der Kunstwerth eines Werkes im Ganzen und Grossen übereinstimmend anerkannt wird und das war hier der Fall.

Das Anfangsthema des ersten Satzes (*Allegro* ₵, C-moll und Durschluss) tritt leise in der Tiefe auf und führt nach einer glücklichen Steigerung bald zu dem Seitenthema auf der Parallele, das dem ersten Thema wirkungsvoll gegenüber gestellt ist. Damit ist die Hauptsache und das Material für die Verarbeitung gegeben, an der hauptsächlich das erste Thema participirt und zwar in fesselnder Weise. Kleine Abweichungen von dem üblichen Verlaufe des zweiten und dritten Theils wird schwerlich Jemand beanstanden, um so weniger, als sie wohl motivirt sind. Der Eintritt des $^6/_4$-Takts ist von trefflicher Wirkung. Der Satz schliesst sehr befriedigend und effectvoll in C-dur ab. Der zweite Satz (*Andante* $^2/_4$, As-dur) besteht aus einem Thema mit Variationen, die des Reizenden nicht wenig enthalten. Dritter Satz: ein *Presto* (Es-dur $^3/_4$), das charakteristisch leicht dahinfliegt als *Scherzo*. Ein an das erste Thema des ersten Satzes anklingendes *Lento* (C) von 21 Takten leitet den letzten Satz (*Allegro* C-moll, C) gelungen ein. Der rhythmisch interessante Anfang desselben erweckt sofort ein günstiges Vorurtheil für ihn, man erwartet mehr des Anregenden und wird nicht getäuscht. Der Componist versteht es, den ganzen Satz hindurch das Interesse des Hörers zu fesseln. Was ich dem Satz gewünscht hätte, darüber habe ich mich bereits ausgesprochen. Ich will übrigens damit, als mit einer subjectiven Meinungsäusserung, der Ansicht Anderer durchaus nicht in den Weg treten. Sehen Sie sich doch einmal S. 43, Takt 3, 4, 5 an. Das hier zuerst unverhüllt auftretende Motiv: erinnert es nicht an Schumann? Nun, es schadet nicht, wenns so wäre. Und wenn der Componist selbst die Aehnlichkeit sofort herausgefühlt hätte, so konnte ers dennoch getrost beibehalten, ist es doch aus dem Vorhergehenden herausgewachsen. Wer sich zudem, wie der Verfasser, sagen kann, dass er auf eignen Füssen stehe und nicht nöthig habe, Raubritter zu sein, der braucht vor solch zufälligen Aehnlichkeiten keine grosse Scheu zu hegen. Und dem Kritikus wird in solchem Falle das Recht entzogen, auf die Reminiscenzenjagd zu gehen. Das wollte auch ich hiermit keineswegs gethan, sondern nur Sie im Vertrauen gefragt haben, ob ich mich bezüglich des erwähnten Motivs täusche oder nicht. — Was den Claviersatz betrifft, so lässt sich ihm nur Gutes nachsagen; er ist modern-solide, interessant und, was mir besonders gefällt, nicht zu voll. Das Clavier nimmt, wie billig und recht, Rücksicht auf Violine und Violoncell, damit auch sie gehörig zur Geltung kommen. Mit besondern technischen Schwierigkeiten hat keins der drei Instrumente zu kämpfen, aber auf geschulte und gut musikalische Vertreter derselben wird jedenfalls reflectirt. Dass das Violoncell nicht zu hoch hinaufgeführt ist, sondern sich in der wirksamsten Lage hält, so dass der Tenorschlüssel durchweg ausreicht, ist lobens- und nachahmungswerth.

Wer im Stande ist, ein so gutes Trio zu schreiben wie das vorliegende, der hat Anspruch auf Anerkennung seines Talents, seines Wissens und Könnens und diese zolle ich dem Componisten mit Vergnügen. Ich kann Sie versichern, dass sein Werk mir ganz besondere Freude gemacht hat. Es ist Geist und Cha-

rakter in ihm, es ist ein harmonisches, stimmungsvolles Ganze, durch das zugleich ein liebenswürdiger Zug hindurch geht. Ich verlange nicht, dass Sie sofort meiner Meinung beipflichten, bin aber überzeugt, dass Sie es thun werden, wenn Sie sich recht vertraut machen mit dem Werke. Dann werden Sie mit mir sagen, dass es in der Reihe der besten Werke dieser Gattung, die neuerer Zeit erschienen, einen würdigen Platz einzunehmen berechtigt sei.

Nun setzen Sie sich gefälligst sogleich ans Clavier, Ihr Filius stimme die Geige, Ihr hausfreundlicher Musikant das Violoncell und dann frisch heran an das Werk! Das Vergnügen wird nicht ausbleiben. Der Ihrige.

Neueste akustische Versuche in Paris.

Das Mikrophon. Das optische Telephon. Das galvanoskopische Telephon.

(Schluss.)

Es existirt ein musikalisches Instrument, das sehr wenig bekannt ist und doch sehr verdiente es zu sein. Es ist die Aeols- oder meteorologische Harfe; man kann sie leicht überall anbringen, wo ein Luftzug herrscht, da sie der Wind vibriren macht. Genügend ist eine einfache, am unteren Rande einer schlecht schliessenden Thür aufgespannte Saite; wenn in dem Kamin Feuer brennt, so werden die Vibrationen intensiv, und es entstehen häufig wohllautende Töne. Mehrere in einem Garten aufgespannte metallene Saiten geben, wenn der Wind weht, harmonische Töne, die man fast für fernen Orgelklang halten möchte. Diejenigen, welche eine Telegraphenlinie entlang gehen, hören in der Nähe der Stangen eigenthümliche Töne. Es ist eine sanfte und durchdringende Harmonie, welche ihren Reiz hat.[2]) Kein Zweifel, dass sie, durch das Mikrophon gehört, an Stärke gewinnt und eine grosse Wirkung hervorbringt. Wir wollen dessen Anwendbarkeit hier nicht weiter verfolgen; ihre Stunde wird sicherlich kommen.

Wir wollen nur zweier Anwendungen des neuen Apparats auf die Meteorologie Erwähnung thun, deren Versuche wir gern mit ansehen würden. Die atmosphärische Elektricität ist bisher noch sehr wenig genau studirt worden. Nun wirkt sie aber merklich auf die Telegraphendrähte ein. Kürzlich constatirte Herr Gressier, dass das Telephon unter dem Einfluss der Veränderungen der wirkenden Kraft der Telegraphendrähte charakteristische Töne hervor brachte. Offenbar werden diese etwas unbestimmten Töne unter Beihülfe des Mikrophons deutlich werden und ohne Zweifel eine genauere Feststellung der täglichen Variationen in der atmosphärischen Elektricität ermöglichen.

Die zweite Anwendung wird uns durch die merkwürdige, von Herrn May entdeckte Eigenthümlichkeit an die Hand gegeben, welche das Selenium besitzt: eine von dem Lichte abhängige leitende Kraft für die Elektricität darzubieten. Die leitende Kraft eines Stäbchens von Selenium kann vom Einfachen auf das Zehnfache gebracht werden, je nach der Intensivität des Lichts, dem das Stäbchen ausgesetzt ist. Jedes farbige Licht wirkt in anderer Weise auf das Selenium ein.

Hieraus folgt, dass, wenn man in dem Hughes'schen Apparate das Kohlenstäbchen durch ein Selenstäbchen ersetzt, man ein für das Licht empfindliches Mikrophon erhält. Das mehr oder weniger beleuchtete Stäbchen wird mehr oder weniger leitungsfähig werden, und Vibrationen an der telephonischen Platte hervorbringen. Die Lichtvibrationen werden sich in Klangvibrationen umwandeln. Das Telephon hört das Licht und die Farben.

Jedes telephonische Zeichen wird die Färbung eines Stoffes, einer Blume angeben. Man wird auf Entfernungen und durch die dichtesten Hindernisse sehen. Man wird auf jeden Fall sehr leicht die Intensivität eines Lichtes beurtheilen und einen sehr empfindlichen Photometer herstellen können. Wir brauchen wohl nicht beizufügen, dass man auf diesem Wege einen genauen meteorologischen Apparat zum Studium der Lichtvariationen in den verschiedenen Jahreszeiten erhalten wird.

Man ersieht daraus im Ganzen, dass die beiden Bretchen und das bewegliche Stäbchen des Herrn Hughes von Wichtigkeit sind. Schon seit geraumer Zeit sah man sich so ziemlich überall nach einem bequemen Mittel zur Verstärkung des Schalls um. Die Lösung scheint gefunden zu sein und zwar durch ein in der That so elementares Verfahren, dass es nur um so mehr die Wissbegierde anzuregen geeignet ist.

Wir wollen nicht von dem Telephon scheiden, ohne mit einigen Worten der Resultate des Herrn D'Arsonval in Ansehung der Empfänglichkeit des gewöhnlichen Telephons für die schwächsten Spuren von Elektricität Erwähnung zu thun. Um die schwächsten elektrischen Ströme zu ermitteln, bedient man sich des Galvanometers, eines sehr feinen und theuren Instrumentes, das für die Mehrzahl der Beobachter schwer zugänglich ist. Nun ist aber das Telephon weit wirksamer als der beste Galvanometer.

Das für die Elektricität empfindlichste Reagens ist seit Vola's Versuchen wohl bekannt; es ist der schiatische Nerv des Frosches. Nach den Versuchen des Herrn d'Arsonval hat sich das Telephon noch ganz anders empfindlich gezeigt als der Froschschenkel. Herr d'Arsonval hält dafür, dass es mindestens zweihundertmal empfindlicher ist als der schiatische Nerv. Das Telephon kann nicht dazu dienen, die Variationen eines elektrischen Stromes zu berechnen; es kann dieselben nicht messen, aber darstellen. Es ist sohin ein sehr schätzenswerthes Galvanoskop, das von den Physiologen mit Erfolg für das Studium der animalischen Elektricität zu verwerthen ist. Die Physiker können sich desselben bedienen, um die schwächsten Strömungen zu erfassen, welche bisher unbemerkt geblieben sind.

Es ist wahrscheinlich, dass man gleichfalls bis zu einem gewissen Grade das Problem der telegraphischen Transmissionen ohne Draht zu lösen im Stande sein wird. Der in den Boden eingeführte Strom einer galvanischen Säule ist für einen empfindlichen Galvanometer noch nahezu auf eine Entfernung von 5 bis 6 Kilometer merkbar. Das Telephon wird sicherlich diesen Strom in bedeutend grösserer Entfernung auffangen. Man darf sohin hoffen, es dahin zu bringen, auf elektrischem Wege ohne irgend eine Vermittelung in einem sehr ausgedehnten Rayon zu correspondiren. Wir werden den Versuchen in dieser Richtung unsere volle Aufmerksamkeit zuwenden.

L. v. St.

---

2) Die Aeolsharfe wird der Erfindung des Pater Kirchner zugeschrieben. Er hatte, so erzählt uns Herr Kastner, in einer Sommernacht das Instrument zwischen zwei offene Thüren gestellt, so dass vom Klostergarten herwehenden leise Brise eine sanfte Harmonie verursachte. Jedermann hatte sich schon zur Ruhe gelegt und der Sakristan des Klosters, der seine Runde machte, glaubte den Klang einer Orgel zu hören. Erstaunt blieb er stehen, der Ton kam aus der Zelle des Paters Kirchner. Er tritt ein und fragt, wo die Orgel sei, die der Pater eben gespielt habe. Der Pater brach in Lachen aus. Da die Thüre geschlossen war, hörte man nichts mehr. Der Besucher entfernt sich. Kaum hatte er die Schwelle überschritten, so entsteht der Ton, der ihn befremdet hatte, von Neuem. »Ganz gewiss, in dem Zimmer ist eine Orgel«, sagt der Sakristan. Er geht wieder zurück und beklagt sich, dass man ihn getäuscht habe. Kirchner fordert ihn auf, in allen Winkeln nachzusuchen. Als er sich sehr betroffen entfernte, zeigte ihm Kirchner die Aeolsharfe, welche Gegenstand der Bewunderung der Patres war.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 14. August 1878. **Nr. 33.** XIII. Jahrgang.

Francesco Antonio Urio.

Wenn die Bestrebungen der Gelehrten, die grossen Perioden der musikalischen Vergangenheit in ihren hauptsächlichsten Werken wieder an's Licht zu ziehen, einen so trägen Fortgang nehmen wie bisher, oder vielmehr wenn die gegenwärtige musikalische Praxis fortfährt in ihrer Gleichgültigkeit gegen das was die Gelehrten vorlegen: so wird es uns sicherlich noch hundert Jahre lang möglich sein, verschollene grosse Meister zu entdecken aus Zeiten, die uns so nahe liegen und auf so vielen Wegen zu erreichen sind, dass sie längst nach allen Seiten hin erhellt sein könnten.

In eine solche Periode gehört der Mann, welchem dieser Artikel gewidmet ist. Sein Name ist so gut wie gänzlich unbekannt. Das einzige, was sich in einigen musikalisch-biographischen Sammlungen von ihm findet, beschränkt sich auf die Nachricht, er sei gegen Ende des 17. Jahrhunderts in einer Kirche Venedigs Kapellmeister gewesen und habe 1697 in Bologna als Opus 2 in den Druck gegeben: Salmi concertati a 3 voci con violini. Von dem hier genannten Werke oder von anderen Compositionen Urio's scheint Niemand etwas gesehen zu haben; auch mangeln weitere Nachrichten über sein Leben, denn die unten angeführten Notizen erweisen sich nicht als zuverlässig. Mit diesem Opus 2 hat es indess seine Richtigkeit: aus dem in dieser Zeitung, Jahrgang 1869 Nr. 18, mitgetheilten Verlagskataloge von Mario Silvani in Bologna wissen wir, dass Urio's Werk bei ihm erschien und 8 Paoli kostete (1869 S. 138). Dort wird es auch ausdrücklich als »Op. *seconda*« bezeichnet, was von Bedeutung ist, wie wir später sehen werden.

Eine werthvolle Notiz fand ich nun bei Allacci, aus welcher auch ersehen werden mag, dass die obigen Nachrichten nicht ungegründet sind. Allacci führt in seiner Dramaturgie folgendes Oratorium auf:

> Sansone accecato da' Filistri. Oratorio recitato dalli RR. PP. della Congregazione dell' Oratorio alla Madonna della Fava di Venezia. — in Venezia, per il Lovisa, senz' anno, in 12. — Poesia di Bernardo Sandrinelli, Veneziano. — Musica del P. Francesco Antonio Urio, Minor Conventuale.
>
> (Dramaturgia di Lione Allacci. In Venezia 1755. 4. Col. 693—94.)

Von diesem Oratorium Samson war bisher nichts wieder aufzufinden, selbst das Textbuch fand sich nicht unter einer grossen Zahl italienischer Oratorientexte um 1700, welche mir zugänglich waren. In diese Zeit können wir das Werk setzen, denn Domenico Lovisa war damals ein bekannter Verleger in Venedig, und der Dichter Sandrinelli verfertigte ähnliche Texte für venezianische Aufführungen in den Jahren 1684 (Il giudicio universale, Oratorio), 1687 (Santa Maria Egiciaca penitente, Oratorio), 1697 (Il trionfo della continenza, ovvero S. Bernardo, Oratorio, von Caldara componirt) und mehrere andere, von denen Allacci undatirte Textbücher benutzte. Die Thatsache, dass Sandrinelli seine Texte für Tonsetzer wie Caldara und Perti schrieb, die erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts hervortraten, lässt die angenommene Zeit als völlig sicher erscheinen. Wir werden daher die Composition des Samson wohl in die Jahre 1695 bis 1700 setzen müssen.

Eine andere kleine Bereicherung zu Urio's Leben und Kunst liefert uns die Notiz in dem angeführten Katalog Silvani's, dass Urio bei diesem Verleger auch noch ein Instrumentalwerk erscheinen liess, nämlich Sonaten für Violinen, wie sie damals so allgemein beliebt und durch Corelli zu besonderer Vollkommenheit gebracht waren. Der Titel lautet in dem Katalog: »Sonate da Chiesa a 2. con una Pastorale per il Santo Natale. Francesco Antonio Urio. 4 Paoli.« (Jahrgang 1869 S. 140.) Auch ein solches Pastoralspiel für Weihnacht für Saiteninstrumente war damals sehr beliebt und findet sich in mehreren Sonatenwerken dieser Art. Hiermit wie mit den im concertirenden Stil gesetzten Psalmen folgte Urio einem Zuge der Zeit. Ob diese Kirchensonaten vor oder nach Op. 2 erschienen, muss unentschieden bleiben; ebenfalls, ob der Autor sie noch von Rom aus zum Druck brachte, obwohl schon mit Rücksicht auf das Pastorale vermuthet werden muss, dass sie in Rom entstanden sind. Was man aber aus diesen Titeln und Notizen auch noch weiter combiniren möge, das Ergebniss bleibt doch immer ein sehr mageres, da die Werke selber nicht mehr vorliegen.

Ich musste es daher als einen besonders glücklichen Zufall ansehen, dass es mir endlich gelang, ein Werk von Urio in die Hand zu bekommen, welches er selber publicirt hat, und zwar sein erstes. Von einem deutschen Antiquar erstand ich folgenden (jetzt in der Hamburger Stadtbibliothek befindlichen) Druck:

> *Motetti* di Concerto a due, tre, e quattro voci con Violini, e senza. Opera Prima. Composti, e dedicati all' eminentissimo, e reverendissimo Prencipe, il Sig. Cardinale Pietro Ottoboni Nipote della Santità di N. S. Papa Alessandro Ottavo, da F. Francesc' Antonio Urio da Milano, Minor Conventuale, Maestro di Cappella nell' Insigne Basilica de' Santi Dodici Apostoli di Roma.
>
> In Roma, MDCXC. Nella Stamperia di Gio. Giacomo

Komarek Boemo, all' Angelo Custode. Con licenza de' Superiori.

In Quart. 5 Hefte: *Canto primo*, 48 pp. *Canto secondo*, 34 pp. *Alto*, 27 pp. *Basso*, 27 pp. *Organo*, 52 pp. Sämmtlichen fünf Stimmbüchern ist das Bildniss des Cardinals Ottoboni, eine Zuschrift an denselben und ein kurzes Vorwort nebst Inhaltsverzeichniss vorgesetzt; diese Beigaben füllen mit den Titeln 5 Blätter. Das Werk bietet 14 Motetten: 4 für zwei Soprane, 3 für Sopran und Alt, 2 für Sopran und Bass, 3 zu drei Stimmen und 2 zu vier Stimmen. Nur drei von ihnen haben Violinbegleitung.

Die Dedication enthält nur die bei einer solchen Gelegenheit üblichen Redensarten; das einzige, was daraus für uns Interesse hat, ist die Unterschrift »Roma li 12. Marzo 1690«. Weit wichtiger ist die kurze Vorrede, in welcher der Autor für diese ersten Früchte seiner Feder um Nachsicht bittet und Weiteres in Aussicht stellt. Er schreibt:

Al benigno Lettore. Sarebbe una dissonanza, quando pretendo d'allettarti coll' Armonia, il lasciare di pregarti à concedere tutto il tuo compatimento verso questo primo parto delle mie fatiche, & i primi abozzi della mia penna. L'Animo non è sconcertato in quello che è dovuto alla tua cortesia: e se troverai senza Concerto i componimenti, non sarà difficile alla tua bontà di farli comparire come se fossero dotati del pieno numero dell' Armonia, ricevendoli con aggradimento. Farò stridere ben presto sotto le battiture del torchio gl' Offertorij delle Domeniche, e Venerdì della Quadragesima, e Domeniche dell' Avvento, à Capella con l'Organo, che potranno servirti per Motetti in tutti i tempi; & in oltre i Responsorij del Natale con il *Te Deum*. Io lodo Iddio, che m' habbia data questa attentione à procurare di sodisfarti; e stà sano.

Was nun nach diesem Anfange von den weiteren Compositionen Urio's erschienen ist, an welchen Orten und in welcher Zeitfolge, lässt sich vor der Hand noch nicht vollständig nachweisen. Kam sein Op. 2 erst sieben Jahre nach diesen Motetten zum Druck, so wird es mit der Publication seiner Stücke überhaupt wohl nicht so schnell und regelmässig von statten gegangen sein, wie mit der anderer Tonsetzer aus jener Zeit, und nicht so schnell wie er bei der Ausgabe dieses Op. 1 hoffte. Die Walzen von Komarek's Presse knarrten vielleicht nie wieder unter dem Druck seiner Musik. Den Grund dürfen wir hauptsächlich darin erblicken, dass Urio den Aufenthaltsort wechselte. Er stammte aus Mailand, bekleidete in Rom ein kirchliches Kapellmeisteramt, war dann mit Bologna in Verbindung, componirte später in Venedig ein Oratorium, und hat in der Folge vielleicht noch an manchem anderen Orte gewirkt. Eine solche wechselnde Thätigkeit war damals für den Druck musikalischer Werke sehr nachtheilig, weil der Musikverlag hauptsächlich diejenigen Componisten berücksichtigte, welche an bestimmten einflussreichen Orten als Kapellmeister und Schulhäupter sesshaft waren. Dass Urio aber wenigstens ein Te Deum, und damit vermuthlich seine grösste und reifste Composition, noch zum Druck brachte, dürfen wir nach dem unten Bemerkten als gewiss ansehen. War er um 1690 noch ein Anfänger, obwohl ein allseitig erfahrener, so werden wir ihn uns damals etwa dreissig Jahre alt denken müssen. Demnach würde er um 1660 geboren sein, worauf vielleicht eine Zahl hinweist, welche sich in einer weiterhin anzuführenden Handschrift findet.

Was nun in höherem Maasse die Aufmerksamkeit auf diesen Meister lenken musste, war die Thatsache, dass sich in England handschriftlich eine grössere kirchliche Composition erhalten hatte, von welcher Kenner behaupteten, Händel habe mehreres davon in seinen Werken benutzt. Diese Composition, das schon erwähnte Te Deum, lernte ich in zwei älteren Handschriften kennen und publicirte es darauf als 5. Heft in der Sammlung »Denkmäler der Tonkunst« unter folgendem Titel:

Te Deum von F. A. Urio. Als Quelle zu Händel's Saul, Allegro, Dettinger Te Deum &c. herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Bergedorf bei Hamburg, Expedition der Denkmäler. (H. Weissenborn.) 1871. 152 Seiten Lex.-8. Preis *M* 4,5.*)

Aus dem Titel ist nun schon zu ersehen, dass ich die Händel'sche Verwerthung des in Rede stehenden Werkes gegründet fand und es zunächst aus dieser Ursache veröffentlichte.

Die beiden von mir benutzten Handschriften sind folgende:

A. Ein Manuscript in gross hoch 4°, von 199 Seiten, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in England geschrieben mit dem Titel über der Musik »*Te Deum con due Trombe, due Oboe, Violini e due Viole obligati & Fagotto — a 5 Vo[ci]*«; der Rest ist weggeschnitten, in der Ecke rechts steht aber noch »*Urio*«. Auf dem vorgehefteten weissen Blatte finden wir von einer ebenfalls alten Hand die Bemerkung: »Te Deum by Urio — a Jesuit of Bologna. Apud 1682.« Woher die bestimmte Zahl 1682 genommen ist und was sie eigentlich bezeichnen soll, dürfte schwer zu sagen sein. Vielleicht bezieht sie sich auf seinen Aufenthalt oder seine frühere musikalische Wirksamkeit in Bologna, nicht auf die Composition oder den Druck dieses Te Deum, welche bedeutend später zu setzen sind. Wenn Urio zu den Jesuiten gehörte, so würde er auf dem Titel seines Op. 1 solches gewiss angegeben haben, und da wir durch ihn wissen, dass er »von Mailand« war, so kann er nicht von Bologna gewesen sein. Die Handschrift war im Besitz von »John Stafford Smith. A. D. 1780«, einem bekannten Sammler, und befindet sich jetzt in der Bibliothek der Sacred Harmonic Society in London. Sie ist von einem Engländer geschrieben, aber wahrscheinlich nicht nach gedruckten Stimmen, sondern nach einer anderen in England angefertigten Partitur. Die Schrift ist deutlich, aber voller Fehler, so dass man darin die Arbeit eines blossen unmusikalischen Abschreibers erblicken muss. Zur Aufführung kann diese Copie nie gebraucht sein.

B. Ein Manuscript in quer 4°. auf 116 Seiten. Zu Anfang der Musik steht oben die Bemerkung: »*Urio 1660*«. Hier haben wir wieder eine bestimmte Zahl, welche uns noch 22 Jahre weiter zurück führt, als die obige. Nach dem vorhin Bemerkten können wir die Jahreszahl 1660 nicht als die Zeit der Entstehung oder des ersten Druckes dieser Composition ansehen; aber es dürfte nichts im Wege stehen, 1660 als Urio's Geburtsjahr zu betrachten, wie schon vorhin bemerkt wurde, so dass er ein Zeitgenosse von Steffani und Alessandro Scarlatti wäre.

Am Schlusse der Musik findet sich der Name »Edm. Warren«. Eine Bemerkung mit rothem Blei lautet: »Dieses Manuscript von Herrn Warren geschrieben, dem Herausgeber der grossen Sammlung von Glees, so wohl bekannt unter seinem Namen als ... [? und] in solchem Ansehen bei den Bewunderern dieses eigenthümlich englischen Stils des Contrapunkts.« Diese Abschrift ist besser als die oben genannte, aber als Arbeit eines so gewiegten Musikers hätte man etwas Zuverlässigeres davon erwarten sollen. Zur Aufführung kann sie ebenfalls niemals benutzt sein; es finden sich mehrere Fehler darin, die für sich allein garnicht aufzulösen sind, zur Feststellung der Musik ist sie daher ohne andere Beihülfen eben-
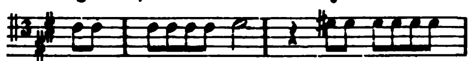
*) Zu beziehen durch J. Rieter-Biedermann in Leipzig.

falls nicht ausreichend. Warren scheint einiges nach seiner Idee geändert zu haben, dabei sind mehrere Fehler der alten Quelle stehen geblieben, und diese alte Quelle erblicken wir in gedruckten Stimmbüchern einer italienischen Ausgabe, welche also noch in England zu finden sein müsste. Warren hat bei seiner Abschrift wohl hauptsächlich den Zweck gehabt, Urio's Te Deum mit dem allbekannten Händel'schen zu vergleichen. Hieraus dürfte sich seine Sorglosigkeit hinsichtlich solcher Fehler, welche theils aus dem Original stammen und theils als Schreibversehen entstanden, am besten erklären.

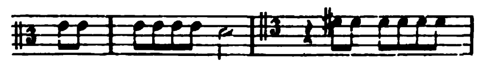
Edmond Th. Warren lebte in London in der zweiten Hälfte des 18. und im Anfang des jetzigen Jahrhunderts; um 1790 etwa wird seine Abschrift entstanden sein. Dieselbe hat das Bücherzeichen »Edmd. T. Warren Horne Esq.« nebst der Preisangabe £ 3. 13. 6. Sie kam später in den Besitz von Charles Stokes, nach dessen Tode (im April 1839) an Vincenz Novello. 1863 kaufte Victor Schölcher diese Copie auf einer Londoner Auction und schenkte sie nebst anderen Musikalien dem Conservatoire in Paris, in dessen Bibliothek sie sich jetzt befindet.

Nach einer Bemerkung von Novello in diesem Manuscript war dort noch eine dritte Abschrift bekannt, welche früher der bekannte Musikfreund Bartleman besass, nach ihm Greatorex und darauf Ch. Hatchett, in dessen Händen sie noch 1832 war. Von hieran ist ihre Spur verloren.

Die Handschriften A und B stehen nicht in Beziehung zu einander. Sie haben aber mehrere Fehler gemein, von denen wir einige anführen wollen. In dem Chore »*Te ergo quaesumus*« haben beide auch von Takt 15 an für die Tenor-Viola den Altschlüssel wie bisher; hier muss aber der Tenorschlüssel eintreten. Ein solches gemeinsames Versehen ist nur möglich entweder, wenn Einer von dem Andern abschrieb, oder wenn der Fehler bereits in der Vorlage stand. Wir müssen letzteres annehmen. Bei dieser Stelle muss ich zugleich meine Ausgabe berichtigen. Der Tenorschlüssel ist dort pag. 96 schon zwei Takte früher gesetzt, so dass die Stimme jetzt heisst:



Es ist aber besser noch zwei Takte lang den Altschlüssel zu behalten:



weil dann die Töne in eine passendere Lage kommen und jede Aenderung in Auf- oder Absteigen unnöthig wird. Im weiteren Verlaufe dieses Chores hat Warren mehrere verkehrte Stellen, von denen schwer zu sagen ist, auf wessen Rechnung sie gesetzt werden müssen. Soviel geht aber schon aus ihnen hervor, dass von unsern Handschriften nicht eine die Vorlage der andern gewesen sein kann und auch an eine gemeinsame Abschrift von einer anderen Partitur nicht zu denken ist. Eine ähnliche Verzeichnung der Schlüssel bei der Tenor-Viola findet sich im letzten Chore pag. 140 vom zweiten Takte an, wo drei Takte lang die Noten um eine Terz zu hoch geschrieben sind. Einige Takte später hat die Altviola in beiden Handschriften folgende Noten [Notenbeispiel], welche ich in der Ausgabe (pag. 142, Takt 2) natürlich in [Notenbeispiel] corrigirt habe. Ein solcher Fehler entsteht sehr leicht bei gedruckten Stimmen, kann aber mehreren Copisten übereinstimmend nur passiren, wenn der Fehler bereits in der Vorlage stand. Fast noch auffälliger als Druckfehler einer einzelnen Stimme kennzeichnen sich im 9. Takt vom Ende (pag. 150, T. 3, L. 10) die beiden unmöglichen Achtel *d e* statt *e* $\frac{1}{4}$ auf *in*, welche unsere Copisten wieder getreulich aus den Stimmen in ihre Partituren gebracht haben müssen. Wir dürfen daher mit ziemlicher Gewissheit annehmen, dass Urio sein Te Deum in einzelnen Stimmen nach damals gebräuchlicher Weise zum Druck brachte.

Warren's Manuscript enthält nun einige Bemerkungen über Händel's Benutzung dieser Musik, welche wir folgen lassen:

»*N.B.* Mr. Handel was much indebted to this author as plainly appears by his Dettingen Te Deum—likewise a Duet in Julius Ceasar and a Movement in Saul for Carillons — &. &. &. &.

J. W. Calcott. May 16. 1797.«

Weiter ausgeführt ist dieses in einem vorgehefteten Blatte, ebenfalls aus damaliger Zeit, wo es heisst:

»Handel has borrow'd [das Wort ist von einem Späteren unterstrichen und dabei geschrieben: »convey, ,the wise is cull', as Master Shakespear says] there from Uria's [sic!] Te Deum . . .

Saul: Welcome mighty king — The Youth inspired (Laudamus).
Israel: The Lord is a man of war (Te eternum patrem).
Dettingen: All the angels — To thee cherubin (Tibi Cherubim) — Also the holy Ghost — To thee all angels (Te gloriosus Apostolorum — ein Späterer dazu »No«).
Saul: Our fainting courage — Battle Symphony.
Dettingen: Thou didst open (Aperuisti credentibus) — Thou sittest at the right hand (Tu ad dexteram).
Saul: O fatal consequence.
Dettingen: O Lord on Thee — We praise Thee — And we worship (Per singulos dies) — Day by day (Dignare).
Allegro: Sweet bird.
Saul: Retrieve the Hebrew name (In te Domine speravi).«

Dies ist nun, wie man sieht, schon ein recht langes Register. Man scheint sich aber damals an der blossen Curiosität vergnügt und mit der gelegentlichen Bemerkung von der Beraubung der Kleinen durch die Grossen beschwichtigt zu haben, denn mir ist nicht bekannt geworden, dass ein Musiker der damaligen Zeit über diesen Gegenstand etwas Eingehenderes geschrieben hätte.

In England behielt man die Sache aber doch im Auge, und als die selige Londoner Handel Society an die Publication des Dettinger Te Deum ging, vertrieb man sich in den Ausschuss-Sitzungen die Zeit mit Einfällen über dieses merkwürdige Verhältniss zwischen Händel und Urio. Vorher hatte schon der umsichtige V. Novello im Vorwort zu seiner Ausgabe von Purcell's Sacred Music pag. 8 Folgendes darüber bemerkt: »Nicht in der Absicht, um diese edle und meisterhafte Composition (welche niemand mehr bewundern kann als ich) irgendwie zu entwerthen, füge ich diese Note hinzu; sondern lediglich als eine geschichtliche Curiosität werden hier einige Fälle angeführt von Händel's ausserordentlicher Geschicklichkeit in der Benutzung von Andeutungen (hints), welche sich gelegentlich in den Productionen anderer Musiker finden, die nicht so fähig waren, wie er selber, um ihre Ideen zu entfalten oder die latenten Schönheiten und musikalische Behandlung auszuführen, welche die in ihrer Phantasie entsprungenen Subjecte wirklich zuliessen. Wahrscheinlich ist manchen Personen nicht bekannt, dass Händel für verschiedene Themen und Gänge, nicht blos im Dettinger Te Deum, sondern auch in seinen anderen Werken, verpflichtet ist einem handschriftlichen Te Deum, welches Francesco Antonio, ein italienischer Componist zu Venedig im 17. Jahrhundert, geschrieben hat. . . [Er führt hierauf zehn Sätze an, deren Gedanken in Händel's Te Deum wiederkehren]. . . Das elegante und wohlverdiente Compliment, welches Händel gemacht wurde für seine unverkennbare Geschicklichkeit im Glätten, Verfeinern und Bereichern

der musikalischen Gedanken, die er mitunter geneigte von untergeordneten Componisten zu borgen (condescended to borrow from inferior composers), ist wohl bekannt, nämlich ‚er pickte einen Kieselstein auf und verwandelte ihn in einen Diamanten'. Man muss nur bedauern, dass er nicht offen eingestand (that he had not the candour to own), von wem er den Kiesel borgte, oder nicht angab wem er eigentlich gehörte.«

Bei diesen Worten Novello's verschwindet das grosse Lob doch ziemlich wieder hinter dem Tadel, mit welchem sie enden. Und Sir George Smart, der sie in seiner Vorrede zu dem Dettinger Te Deum anführt, verstärkt den Tadel in ihnen noch bedeutend, indem er hinzusetzt: »Durch die Zuvorkommenheit meines Freundes V. Novello wurde mir die Gelegenheit, Urio's Te Deum zu studiren, deshalb wage ich zu bemerken, dass Händel in diesem Falle nicht Kieselsteine sondern polirte Diamanten borgte.« Weiter liess der selige Smart sich nicht darauf ein, hiermit war die Sache für ihn erledigt. Aber besser keine Untersuchung, als eine solche! Ihr Resultat war doch eigentlich nur, dass Händel Kunstwerke sich aneignete, ohne die Aufrichtigkeit zu besitzen, ihren Ursprung anzugeben: dies ist aber das, was man Plagiat oder Diebstahl nennt. Höchst sonderbar nimmt sich nun in einer solchen Beleuchtung das Lob aus, er habe sich mitunter herabgelassen, einige Gedanken von untergeordneten Componisten zu benutzen. Denn ist es nicht eine sonderbare Art der Herablassung, sich Compositionen zur Erhöhung des eigenen Ruhmes anzueignen, die bereits von dem eigentlichen Autor zu einer vollendet kunstmässigen Gestalt durchgebildet waren? Nun ist aber diese ganze Art, den Gegenstand zu betrachten, grundverkehrt, sowohl im Sinne Händel's wie in dem der Sache, und es bestätigt sich hier aufs neue, dass seine angeblichen Bewunderer seit Jahrzehnten eigentlich nichts gethan haben, als in der Beurtheilung seines Kunstcharakters Missverstand auf Missverstand zu häufen.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Erinnerung an einen Hundertjährigen.
J. N. Hummel.

Am 14. Nov. dieses Jahres sind es hundert Jahre, dass Joh. Nep. Hummel zum ersten Male das Licht der Welt erblickte. Meines Wissens ist bis jetzt in keiner Zeitung von diesem hundertjährigen Geburtstage die Rede gewesen, weshalb derselbe wohl auch, aller Wahrscheinlichkeit nach, übergangen worden wäre, und doch war Hummel seiner Zeit eine so berühmte Persönlichkeit, dass jedenfalls die Vaterstadt desselben, Pressburg, sich am genannten Tage dieses Jahres seiner erinnern sollte.

Es dürfte unnöthig sein, hier im ganzen Umfange auf die bedeutende Künstlerthätigkeit dieses hochgeschätzten Mannes aufmerksam zu machen, und es genügt wohl deshalb die Bemerkung, dass mehrere der Hummel'schen Compositionen (in Bezug auf Kammermusik z. B. das berühmte Septett in D-moll, Quintett in Es-moll, die vierhändige Sonate in As und Lento und Rondo in E) den angenehmsten Blüthen des schaffenden Geistes beigezählt zu werden verdienen und dass sie, trotz der grossen Umwälzungen neuerer Zeiten auf dem Gebiete der musikalischen Erzeugnisse, noch immer ihre hohe Stellung zu behaupten wissen.

Als Pianist und musikalischer Improvisator gehörte Hummel bekanntlich seiner Zeit in die erste Reihe, und was er in letzterer Beziehung zu leisten vermochte, das hat L. Spohr, dessen Urtheil ja kein geringes war, in seiner Autobiographie berührt. Derselbe theilt nämlich darin mit, dass er zur Zeit des Wiener Congresses zum ersten Male Hummel in Wien antraf und zwar im Hause eines dortigen berühmten Musikdilettanten, wo im geselligen Kreise häufig musicirt wurde, und wo Hummel, von ausgezeichneten Kräften unterstützt, das erste Mal sein Septett in D-moll zum Besten gab.

An einem Abende, nachdem schon viel Musik gemacht worden war und auch Spohr seinen musikalischen Beitrag gegeben hatte, wollte die anwesende Jugend in einem Nebenzimmer sich dem Tanze ergeben; Hummel wurde nun gebeten die nothwendige Tanzmusik zu leisten. Der grosse Künstler erfüllte gemüthlich die Bitte, aber keinen Walzer spielte er, sondern er improvisirte eine Walzerphantasie, in der bald dieses bald jenes Thema der im Laufe des Abends gegebenen Musikstücke auftauchte; dieses Alles kam nun so abgerundet zum Vorscheine, dass Spohr und andere anwesende musikalische Berühmtheiten ihre wahre Freude an dem Ohrenschmause hatten, und die tanzende Jugend? — Ja, die wurde in ihrem Vergnügen nicht gestört und glaubte nur Tänze gehört zu haben.

Also: Man vergesse nicht, dass am nächsten 14. November hundert Jahre verflossen sind, seit dieser grosse Künstler das Licht der Welt erblickte.

Kopenhagen, 10. August 1878. *Anton Rée.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Harmonische Uebungen am Clavier für Anfänger und Vorgeschrittene. 42 Aufgaben in rein anschaulicher Darstellung von **Ludwig Bussler.** Berlin, Verlag von Adolph Stubenrauch. VI und 42 Seiten in 4.

Ein Uebungsheft zur Einführung in die Harmonie, welches ganz anspruchslos auftritt, aber eine eingehendere Besprechung verdient, als die meisten der jetzt so zahlreich erscheinenden Lehrbücher, die viel zu hochtrabend sind um das Einfachste noch sehen zu können. »Die folgenden Uebungen sind bestimmt, durch eine rein anschauliche Einführung in das harmonische Tonsystem den Clavierunterricht zu ergänzen und zu fördern. Weder die musikalische Terminologie ist dabei wesentlich, noch ist systematisch-methodische Darstellung angestrebt worden. Nur die praktische Leistung des Schülers am Instrumente ist das Ziel der Unterweisung, welche sich, soviel wie möglich, auf das natürliche Gehör stützt, und nur, wo dieses nicht ausreicht, durch möglichst äusserliche Lehrmittel nachhilft.« So beschreibt der Verfasser im Vorwort selber die Aufgabe, welche er sich gestellt hat, und setzt hinzu: »Dadurch dienen diese Uebungen zur Bildung des musikalischen Gehörs, welches erfahrungsmässig im Clavierunterricht nur allzuleicht vernachlässigt werden kann.«

Bei dieser Belehrung werden nun Vorkenntnisse nicht vorausgesetzt. Auch können die Uebungen »an jeder Stelle abgebrochen werden, sobald ihnen der Schüler keine Neigung oder kein Verständniss mehr entgegen bringt. Nur wenige Minuten jeder Stunde sollen ihnen gewidmet werden.« Das klingt alles ziemlich geringschätzig und ist doch hier das einzig Richtige, denn nur auf diese vorsichtige Art ist es allein möglich, die Menge der Schüler wie scheue Vögel für den harmonischen Unterricht gleichsam einzufangen. Natürlich soll das nur so weit gelten, als es zweckdienlich ist, und nicht etwa eine methodische Harmonielehre ersetzen; Herr Bussler bezeichnet das hier Gebotene nur als eine »rein auf Anschauung begrün-

dete Vorschule zur systematisch-methodischen praktischen Harmonielehre.«

Von den neun Abschnitten behandelt der erste den Dur- und Moll-Accord, und so geht es fort durch alle elementaren Gegenstände der Harmonielehre bis zur Modulation. An den betreffenden Orten lässt der Verfasser es an Winken und vorsichtigen Bemerkungen nicht fehlen, die auf Erfahrung gegründet sind. Besonders wird man gut thun, seine wiederholte Erinnerung zu beachten, dass diese harmonischen Uebungen als Nebensache behandelt und nicht wichtiger genommen werden müssen, als der Schüler geneigt oder begabt ist sie selber zu nehmen. Dann ist man auf dem sichersten Wege, wenn nicht viel so doch etwas zu erreichen und wenigstens keinen Beitrag zu liefern für die weitverbreitete Meinung, dass der musiktheoretische Unterricht langweilig und zu einem grossen Theile auch abschreckend sei. Von diesem Gesichtspunkte ist es auch durchaus gerechtfertigt, die Grundsätze des Anschauungsunterrichts auf die Musik anzuwenden und gerade das von den Theoretikern vielfach verpönte Clavier zur Einprägung der einfachsten harmonischen Bildungen wie zur Bildung des Gehörs zu benutzen. Nur bei Instrumenten von fester oder sogenannter temperirter Stimmung kann sich das Gehör des Anfängers setzen, und erst auf dieser Grundlage kann es weiter ausgebildet werden.

Lediglich von der Individualität des Schülers will der Verfasser es abhängig gemacht haben, »ob überhaupt und an welcher Stelle der Lehrer zu den systematischen Uebungen der praktischen Harmonielehre übergehen will. Ebenso hängt es nur davon ab, wieweit der Lehrer die hier gegebenen Uebungen ausführen lässt, ob er einzelne oder mehrere überspringt oder nicht. So sind es besonders die Uebungen in der Molltonart, welche weniger befähigten oder geneigten Schülern häufig widerstreben und in diesem Falle auszulassen sind. Andererseits kann der Lehrer auch die Molltonart mehr berücksichtigen, als hier geschehen ist. . . Auch steht es bei besonders gut veranlagten [lies: beanlagten] Schülern frei, die Cadenzen durch Umkehrungen zu verfolgen und zu variiren.« Die hier gebotenen Beispiele enthalten reichen Stoff, welcher dem Lehrer alles liefert was ihm erwünscht sein kann. Wir versprechen uns von dieser Lehrart mannigfachen Nutzen, der auf anderem Wege so leicht und so naturgemäss nicht zu erlangen ist, empfehlen sie daher angelegentlich. Der Autor nennt das hier Vorgelegte einen »harmonischen Kindergarten« und so kann man es auch immerhin bezeichnen; wir unsererseits möchten es einen Beitrag nennen zu einem naturgemäss einfachen Musikunterrichte, eben auf demjenigen Gebiete wo solches augenblicklich am meisten noth thut.

Opernaufführungen in Paris.

Julius Beer. Der Nordstern. Ein Feldlager in Schlesien. Die Statue, von Herrn Reyer. Herr Talazac. Joseph in Egypten. Mlle. Albani. Herr Capoul. Alma l'incantatrice, von Herrn v. Flotow. Der Tenor Herr Sellier. Herr Lasalle. Wilhelm Tell. Die Afrikanerin.

(Nach dem Französischen des Herrn De la Genevais.)

Wenn es an Neuigkeiten fehlt, muss man sich mit Wiederholungen begnügen, und die Opéra-Comique machte reichlich von dieser Erlaubniss Gebrauch. Die Musketiere der Königin, die Krondiamanten, der Nordstern, die Statue; man möchte wie Macbeth fragen, wie lange noch dieser Aufmarsch von Abgeschiedenen dauern soll? Für den »Nordstern« hat die Bühne ihr Möglichstes gethan. Die Aufführung blieb entschieden hinter dem zurück, was man früher sah; aber wenn auch die Häupter der Colonne durch ihre Abwesenheit glänzen, wenn wir weder Faure, noch Mocker, noch Caroline Duprez haben, wenn alle jene episodischen Rollen, mit denen Meyerbeer seine Partitur bevölkert, nicht mehr mit ersten Künstlern besetzt sind, so sind wir doch noch immer einem wahrhaft musikalischen Ensemble gegenüber, die Sänger genügen ihrer Aufgabe, das Orchester und die Chöre functioniren gut, und man fühlt aus dieser Homogenität der Inscenirung die Anwesenheit eines Meisters bei Leitung der Proben heraus. In der That war auch Meyerbeer's Geist in der Person seines Neffen anwesend, der diesmal die Direction übernommen hatte. Diejenigen, welche Herrn Julius Beer kennen, wissen, bis zu welchem Punkte durch ihn das Werk seines Onkels wieder auflebt. Er hat es vielleicht vom Grund aus mehr inne als jemals sein Onkel, und wenn man zufällig ihn am Clavier die Hugenotten, den Propheten, oder die Afrikanerin von Anfang bis zu Ende aufführen hört, so wohnt man dem schönsten Schauspiele bei, das man in einem Lehnsessel haben kann; denn man hat es nicht mit der banalen Improvisation eines Virtuosen, sondern mit der tüchtigen und überzeugten Interpretation eines Musikers zu thun, den das Meisterwerk aus dem doppelten Grunde erfasst und entflammt, weil es ein Meisterwerk der Familie ist und weil er dessen Tiefe ergründet, wie auch er selbst für die Bühne hervorragende Werke geschaffen hat.

Es war nicht Sache des Herrn Julius Beer, den mit den Hauptrollen betrauten Künstlern Relief zu geben; höchstens konnte er sie in der Tradition unterrichten, ihnen die Bedeutung, das Tempo und die Nüancen mittheilen — das ist es, was er als Depositor der Idee des Meisters gethan hat, und was auch das wahre Verdienst dieser Wiederholung ausmacht, die nur dadurch dem Vorwurfe entgeht, uns durchschnittlich weiter nichts als eine gute Provinzial-Aufführung zu bieten. Es ist unnöthig, über die Rollenvertheilung zu sprechen, Namen zu citiren, die Niemand kennt, und die in Folge des Laufes der Zeit und des raschen Wechsels der Verwaltungen wahrscheinlich von der Bühne der Opéra-Comique verschwunden sein werden, bevor sie Gelegenheit finden, sich bemerklich zu machen. Der Nordstern erreichte kaum seine vierte Darstellung, als schon die Heroine dieser Reprise, Mlle. Cécile Ritter, in ihrer Kraft und Stimme erschöpft, um Gnade bat und die Partie an Mlle. Isaac, die Margarethe aus Faust's Verdammniss in den Concerts populaires, abtrat. Es ist eine melancholische Geschichte, die der Mlle. Ritter, welche vorzeitig aus ihren Studien herausgerissen und auf die Bühne gedrängt wurde, wo ihrer Arbeiten und Anstrengungen über ihre Kräfte harrten! Nachdem Herr Thomas in Christine Nilsson seine Ophelia gefunden, brauchte Herr Victor Mossé seine Virginie; nun aber scheint es, dass Mlle. Ritter viel der göttlichen Creolin ähnlich sah: dieselben Züge, dieselbe jugendliche Zartheit, und um sie ihr noch ähnlicher zu machen, hätte man sie fast ertränkt. Ein Mädchen in das Meer werfen, welch grosser Verlust! Wenn es sich darum handelt, einen Sieg zu erringen, sind die Musiker furchtbare Leute, und Meyerbeer besass in diesem Punkte das Temperament seiner Standesgenossen. In seinen Augen sind die Sänger nichts anderes als Soldaten im Felde, und in dem Bühnenkriege, wo es nur auf das Gewinnen der Schlacht ankommt, werden die ruinirten Stimmen nicht gezählt; es handelt sich darum, den Erfolg mit Sturm zu erobern; die Ehren und materiellen Vortheile gehören den Ueberlebenden, um so schlimmer für die unterwegs Zurückbleibenden! Lassen wir Robert, Raoul, Johann von Leyden, diese übertriebenen, vernichtenden Rollen bei Seite, bei denen es schon verdienstlich genug für den Sänger, wer er auch sei, ist, wenn man von ihm sagen kann, dass er sie bis zum Schlusse geführt hat, und halten wir uns an die Person der Katharina

im »Nordstern«. Gab es wohl jemals etwas Halsbrecherisches? Mögen auch jene Nachtigallenkämpfe, jenes alternirende Concertiren mit der Flöte und alle die nicht endenden Exercitien der raffinirtesten Virtuosität hingehen; aber wie kann man dann noch fordern, dass ein so biegsames, leichtes, gebrechliches und in solchem Grade für Delicatessen und Zierrathen fügsames Organ sich der Wucht des furchtbaren Orchesters entgegenstelle und dramatischen Situationen gewachsen sei, welche nichts geringeres als die Fülle und Ausgiebigkeit einer Gabriele Krauss erheischen? Denn alles das findet sich in dieser angeblich komischen Oper, deren gewürzte und verschiedenartige Ingredienzien uns zuweilen an einen Vers von Piron über Voltaire's Tragödie gemahnen:

»Was that man alles doch
In die Semiramis!
Ein Salmis nennt's der Koch,
O Freund, das ist's gewiss.«

Der erste Act des »Nordsterns« ist ein Idyll, der zweite ein Kriegsgesang, und der dritte eine sentimentale Berquinade. »Wenn du in Paris reussiren willst, so sei darauf bedacht, dich mit dem Geschmacke der Nation in Uebereinstimmung zu setzen und in allen Stilen zu schreiben.« Diese Vorschrift, welche der Vater Mozart in der Correspondenz mit seinem Sohne diesem gab, und welche Meyerbeer mit Unrecht nur zu oft angewendet hat, ist in diesem Falle geradezu buchstäblich befolgt. Es bleibt deshalb auch der Eindruck ein unvollständiger: Schönheiten ersten Ranges, wie aus einer Quelle hinströmende Melodien, Effecte von ungewöhnlichem Glanze und Nachdruck, — ich brauche nur das Terzett der Orgie zu citiren, das so farbenreich, so wirksam auf der Bühne, voll glücklicher Orchesterzüge und musikalischer Erfindung ist, das Duett der Marketenderinnen mit seinen interessanten Imitationen, das imposante Finale, in welchem vier verschiedene Motive — das des Schwurchors, des Dessauer-Marsches, der Cavallerie-Fanfare und des Grenadier-Marsches — sich durchkreuzen, verschlingen und gleichzeitig in dem Tutti wiederhallen, das die Mauern des Saales erdröhnen macht! Oder soll ich von jenem Duett im ersten Acte zwischen Katharina und Peter sprechen:

»Aus welcher Stadt bist du?«

einem Meisterstücke von ausserordentlichem Schwunge vom Beginn an, das sich stets in der richtigen Stimmung hält, als ob Meyerbeer sich gesagt hätte, dass in dieser Partitur von allem etwas sein müsse, selbst von einer komischen Oper. Das Unglück ist nur, dass neben so viel Gold auch Flitter sich findet: bizarre Modulationen, erzwungene Rhythmen, Absonderlichkeiten, Subtilitäten, Sophistereien, Verirrungen eines unruhigen, wühlenden und entschieden zu sehr dem Erfolge nachjagenden Genies! Paris hat ihn in dieser Beziehung verwöhnt; er kam immer wieder darauf zurück, das war sein Unrecht, das ihm die Deutschen nur zu oft und nicht ohne Grund vorgeworfen haben. Alles was in einer gewissen Stunde in Frankreich auftaucht, kommt schnell zur Berühmtheit und zu Einfluss. Der Erfolg des Robert und der Hugenotten hatten ihn diese Wahrheit gelehrt und zwar so nachdrücklich, dass er sich dieselbe ein für alle Mal gesagt sein und nicht mehr davon abliess. Diese Wahrheit ist aber nicht die einzige: es giebt auch noch eine andere, nämlich die, zu beherzigen, dass, wenn es gut ist, alle Stile zu beherrschen, es doch noch mehr gilt, einen für sich eigenthümlichen zu haben. Man ist ein Mozart, Beethoven, Rossini (der Rossini des Barbiers und des Wilhelm Tell, auf den wir später zurückkommen werden), man ist Classiker nur unter dieser Bedingung.

Indessen reclamirte ihn Deutschland, nicht mehr wie früher durch die bitteren Aeusserungen Weber's*), sondern durch die Stimme der Jenny Lind; es bot sich Meyerbeer die Gelegenheit dar, sich als guten Patrioten zu zeigen; er ergriff dieselbe und um die Sache nicht halb zu thun, brachte er sofort den grossen Friedrich auf die Bühne. Doch zu behaupten, dass er ihn auf die Bühne gebracht habe, ist eigentlich zu viel gesagt; man zerrt nicht so ohne weiteres ein Mitglied des regierenden Hauses auf die Breter, die Hofetiquette würde dem widerstrebt haben. Diese Schwierigkeit wurde umgangen, und wenn in dem Feldlager in Schlesien, dessen Mittelpunkt der grosse Friederich war, derselbe auch nicht in Person erschien, so hörte doch das Publikum seine Flöte. Diese Flöte hat sogar die Umstände überlebt, und wir finden sie wieder in dem »Nordstern«, wo Scribe nicht unterliess, sie nach seiner Theorie nutzbar zu machen; das was in Berlin blos ein Genrebild war, wurde hier zum Situationsgemälde. Um was handelt es sich denn eigentlich in dem »Feldlager in Schlesien«? Um ein einfaches musikalisches Intermezzo; Vielka fordert ihren Geliebten auf, das Flötenconcert zu wiederholen, das in dem Pavillon des Königs gespielt wird, und dadurch, dass sie die Melodie singt, kommt sie dem Gedächtnisse Conrads zu Hülfe. Die Flöte führt eine Passage aus, sie antwortet darauf, und je schwieriger die Passage ist, mit desto mehr Lust bemächtigt sich ihrer die Virtuosität der Sängerin. Aber dieses Duell oder Duett, das ganz episodisch ist und die Stelle eines Concertstückes einnimmt, bekommt im »Nordstern« dadurch dramatische Färbung, dass es dazu dient, eine Irrsinnige zur Vernunft zurück zu führen. Anstatt uns ganz einfach die Musik blos der Musik wegen zu geben, bekommen wir therapeutische Musik zur Verwendung in einem Irrenhause; auf der einen Seite Peter der Grosse, auf der andern der Zimmermann Georg, blasen beide um die Wette in ihre Embouchure, während die unglückliche Katharina bleich, verwirrt, stieren Auges ihre Erinnerungen zu sammeln und das Ritornell zu paraphrasiren sucht. Ich frage nun: ist es wohl möglich, wenn man die beiden Stücke mit einander vergleicht, mehr einander absolut entgegengesetzte Situationen zu ersinnen?

Hier — in dem »Feldlager« — ein lustiger Dilettantismus, ein liebenswürdiges Rococo; dort — im »Nordstern« — alle Fadheiten eines bürgerlichen Trauerspiels, eine Lucia von Lammermoor, die als Edgar einen die Flöte blasenden Peter I. besitzt! O ihr grossen Principien des Wagnerismus, wie würde man euch anrufen, wenn ihr, wie alle grossen Principien auf dieser Welt, nicht ohnehin dazu bestimmt wäret, nicht befolgt zu werden! Die Anhäufung so vieler Unwahrscheinlichkeiten und Absurditäten führt dahin, den Zuschauer zu verstimmen. Und doch hatte Scribe nur eine secundäre Verantwortlichkeit; er wandte seine Industrie (eine traurige Industrie in der That) dazu an, das auszuklügeln, was man von ihm haben wollte; aber welcher Dämon trieb Meyerbeer dazu, eine solche Travestie zu veranstalten? Es war etwas Eigenthümliches und Charakteristisches in jenem Werke des Meisters, in dem »Feldlager in Schlesien« mit seiner nationalen Farbe und seinem heimathlichen Geruche; das hätte respectirt, und niemals daran gerührt werden sollen, freilich eine schwierige Enthaltsamkeit für einen unablässig von der Sucht, die Aufmerksamkeit Europas in Spannung zu erhalten, verzehrt werdenden Geist! Dieser Millionär an Ruhm hielt sich nicht für reich genug und keinen Ort für geeigneter, auf die Welt einzuwirken, als Paris. Des-

*) »Es ist Jammerschade, sagte mir eines Tages Weber, als er von Meyerbeer und seiner Rundfahrt in Italien sprach, es ist ein Jammer und sehr schade, ihn auf einer so falschen Spur zu sehen, denn es war Gutes und Solides an ihm; er hatte das Zeug zu einem deutschen Talente, und selbst von diesem Gesichtspunkte aus verhehle ich Ihnen nicht, dass ich ihn fürchtete und alle Anstrengung aufbot, mich mit ihm auf gleicher Höhe zu halten. Ich schwöre Ihnen, dass seine Oper Jephta köstliche Sachen enthält, alles deutsch gedacht und durchgeführt; und nun zu sehen, dass derselbe Mann aus Durst nach Beifall in Italien so verdammten Schund schreibt!« J. C. Lobe, Gesammelte Schriften.

halb kam er darauf zurück; aber indem er sich zugleich sagte, dass das, was in Berlin hinreichte, in Paris nicht genüge. Ein Gemälde der preussischen Armee aus dem letzten Jahrhunderte und die Apotheose Friedrich des Grossen, das war gut für die Berliner; aber Frankreich und Europa? würde das ebenso diese Bagatellen goutirt haben? Meyerbeer mit seinem Takte und seiner Erfahrung konnte nicht daran denken, und deshalb wurde die Umgestaltung eines Werkes beschlossen, das man hundertmal besser in seinem Zustande als Intermezzo wie es die Umstände und das Genie des Meisters geschaffen, hätte fortleben lassen sollen. An die Stelle von Preussen setzte man Russland, statt der Grenadiere des siebenjährigen Krieges kamen die Kalmuken und Baschkiren, für die Silhouette des alten Fritz substituirte man eine Karikatur des Czar Peter, und alle diese Elemente wurden zusammengeschweisst und verschmolzen zu einer der unsinnigsten dramatischen Actionen, die überdies zu dem primitiven Charakter der Musik keine Beziehung hatte. Jemand hat den »Nordstern« mit jenen bedenklichen Kindern verglichen, deren Geburt der Mutter das Leben kostet; Thatsache ist, dass das »Feldlager in Schlesien«, das mütterliche Werk, aus dem Dasein geschieden und dass das übrig gebliebene nicht der Art ist, uns das Bedauern über den Verlust vollständig zu benehmen. Und doch welche erhabenen Schönheiten, welch reiches Detail in dieser kosmopolitischen Partitur, was für leuchtende Blitze durchglühen dieselbe! —

Wir hatten bereits aufgehört, an eine Wiederholung der Statue zu glauben, nachdem dieselbe wie das Werk der Penelope stets im letzten Momente vereitelt worden war; sie hat aber dennoch nun stattgefunden, und das nicht enden wollende Geschick hat, statt dem Werke des Herrn Reyer zu schaden, das Publikum nur um so aufmerksamer darauf gemacht. Es ist ein artiger Traum aus dem Orient, dieses lyrische Drama eines erfindungsreichen, kunsterfahrenen und alle Eroberungen der Neuzeit sich zu Nutzen machenden Musikers. Man wird dabei die verschiedensten Eindrücke und Reminiscenzen gewahr; es zeigt sich uns in jedem Augenblicke der Reisende, der Maler, der Kritiker, der raffinirte Dilettant und insbesondere der Mann von Geist. Weder Decamps, noch Marilhat, noch Theophile Gautier vermissen wir in dieser Musik, in der auch Weber seinen Theil zu beanspruchen hat. Denn, wenn die Theorie die eine Seite ist, so ist die Praxis dabei die andere, und derjenige, der sich in der Discussion kühn in einer Hyperbel über die Bayreuther Schule ergeht, sieht sich doch die Sache zweimal an, wenn er für das Publikum instrumentirt und richtet sich so ein, dass er nicht über den »Oberon« hinausgeht. Wir brauchen wohl nicht zu sagen, dass nichts von dem, was wir eben erwähnten, als Tadel gelten soll. Ein Musiker, der zur Zeit, in der wir leben, nicht dabei auch Maler, Journalist und sogar ein wenig Archäolog ist, würde in keiner Hinsicht seine Aufgabe erfüllen.

In diesem Sinne entsprach Berlioz, ein complicirtes, sich abquälendes Genie, recht gut den modernen Tendenzen. Was bei diesem Musiker vorherrscht, ist der Künstler; dann erst kommt als Zugabe der Musiker. Er denkt vorher an Shakespeare, bevor er an Beethoven denkt. Die Dichter, die Maler, die ihn umgebende romantische Atmosphäre haben aus ihm das gemacht, was er ist; wenn es unter der Sonne niemals etwas anderes als Musiker gegeben hätte, so würde Berlioz nicht existiren. Hat aber seine Musik auch kein anderes Verdienst, so besitzt sie doch das, in ihrer Art einzig dazustehen: »er hat seine Aera eröffnet und er hat sie geschlossen.« Dieses von Kiesewetter über Sebastian Bach*) gesprochene Wort scheint für Berlioz erfunden zu sein. Er konnte hinziehen wie ein Meteor; viele bewunderten ihn, Niemand dachte daran, ihm nachzuahmen; keine Schule hat sich um ihn gebildet, er hat kaum einige Freunde, einige Schüler hinterlassen, welche, wenn man sie vom musikalischen Standpunkte aus betrachtet und jede Gefühlsfrage bei Seite lässt, sich vielleicht weniger ihm als Weber zuneigen, denn auch Weber war Journalist, Maler, Dichter, Kunstkritiker, Episodiker, und dessungeachtet — oder vielmehr eben desswegen — ein grosser Musikkünstler.

Man hat aus Veranlassung der »Statue« so oft von »Oberon« gesprochen, dass dem Herrn Reyer davon die Ohren geklungen haben mögen; »Oberon«, »Preciosa« und was die komische Partie anbelangt »Abu-Hassan«, das sind in der That die wahren Quellen; allein vergessen wir nicht, dass die bereits vor 17 Jahren aufgeführte »Statue« ein Anfangswerk ist. Nun aber hat ein aufgeweckter und fortschreitender Geist in 17 Jahren schon Zeit sich zu zeigen. Was bei Herrn Reyer diese Entwicklung für ein definitives Ergebniss geliefert hat, wird uns früher oder später die Partitur des Sigurd beweisen; vorläufig begnügen wir uns mit der »Statue«. Der erste Act mit seinem Chor der Opiumraucher, seiner Romanze der Margyane, seiner Karavane und seinen Djims ist ein sehr malerisches Gemälde; es schwankt zwischen Fromentin, Felicien David und Weber, woran der Autor sich gewisse Manieren aneignet und sie uns durch die Art, wie er die Waldhörner, die Clarinetten und die englischen Hörner zu verwenden pflegt, wahrnehmen lässt. Weniger goutire ich den zweiten Act, der mir ein Rückgriff auf die komische Oper zu sein scheint; allerdings ein reizendes Genre, das man aber Boieldieu überlassen muss und das seine besten Seiten verliert, wenn man es auf deutsche Art behandeln will. Dagegen ist das Duett der beiden Liebenden im dritten Act sehr dramatisch und ein bemerkenswerth gut durchgeführtes Stück. Mlle. Chevrier, welche die Partie der Margyane singt, hatte hier die beste Gelegenheit sich zu zeigen. Als diese junge Künstlerin im vorigen Jahre in »Cinq-Mars« von Herrn Gounod debütirte, beachtete sie Niemand; die Partie war gering, das Stück musste ungeachtet aller Kabalen, die man ins Werk setzte, um es zu erhalten, doch bald vom Repertoire verschwinden, und seitdem zeigte sich die unglückliche Prinzessin von Gonzaga nur noch einigermaassen im Verstecke. Der unterdessen eingetretene extravagante Success der Mlle. Vauchelet vollendete das Missgeschick. Nun aber wendet sich das Blatt: es bieten sich der hübschen Person die Aufmunterungen, welche sie verdient und die sie noch mehr verdienen wird, wenn es ihr gelingt, sich einen besseren Tonansatz anzueignen. Was Herr Talazac anlangt, der den Selim singt, so kann ich ihn nur beglückwünschen. Dieser Laureat des Conservatoires hat im ersten Anlaufe von der Bühne Besitz ergriffen, seine Stimme ist schön, leicht beweglich, sehr gleichmässig und schmiegt sich in ihrem Halbforte an die Trompeten in den höheren Registern trefflich an. Ein bizarres Spiel des Erfolges und der Niederlage; als im vergangenen Jahre Herr Talazac in den öffentlichen Uebungen des Conservatoires an der Seite des Herrn Sellier kämpfte, fassten viele Leute gleich uns ein Vorurtheil zu Gunsten des Herrn Sellier, und die Wirklichkeit hat nun gerade das Gegentheil bewiesen! Ist es denn bei den Concursen wie bei den Rennen im Bois de Boulogne? Man wettet auf die blaue oder rothe Jacke, und die grüne erringt den Preis.

(Fortsetzung folgt.)

*) Kiesewetter machte diese Aeusserung, deren Unrichtigkeit nachgerade Jedem einleuchten sollte, über Bach und Händel gemeinsam. *D. Red.*



ANZEIGER.

[178] **Augsburger Musikschule.**

Neu zu besetzen die Stelle eines **ersten Clavierlehrers** (1800 ℳ bis zu 2100 ℳ steigend) und einer **Clavierlehrerin** (1400 ℳ bis 1600 ℳ steigend). Vertrautsein mit der Stuttgarter Methode und Befähigung zum Solospiel unerlässlich. Bewerbungen und Zeugnisse sind zu richten an

den Director **Dr. H. M. Schletterer.**

Beginn des neuen Schuljahrs: 1. October l. J.

---

[179] **Musik-Instrumenten- und Saiten-Fabrik**
C. A. Schuster in Markneukirchen.

---

[180] Soeben erschien in meinem Verlage:

Haydn, Joseph, Sinfonie No. 6 in Cmoll, revidirt von *Franz Wüllner.* Partitur 3 ℳ 50 𝔓f. Orchesterstimmen complet 7 ℳ. (Violine 1. 1 ℳ, Violine 2. 80 𝔓f, Viola 50 𝔓f, Violoncell und Contrabass 50 𝔓f.)

Leipzig und Winterthur, Anfang August 1878. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[181] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Märsche

von

L. van Beethoven.

Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet
von
Theodor Kirchner.
Vier Hefte à 4 Mark.

Einzeln:

		ℳ	𝔓f
	Heft 1.		
No. 1.	Triumphmarsch zu Tarpeja	—	80
No. 2.	Marsch aus Egmont	1	—
No. 3.	Trauermarsch aus der Heroischen Sinfonie	2	50
	Heft 2.		
No. 4.	Türkischer Marsch aus den Ruinen von Athen	—	80
No. 5.	Marsch mit Chor aus den Ruinen von Athen	1	30
No. 6.	Rule Britania aus Wellington's Sieg	—	50
No. 7.	Marlborough aus Wellington's Sieg	—	80
No. 8.	Siegesmarsch aus König Stephan	—	80
No. 9.	Geistlicher Marsch aus König Stephan	—	50
No. 10.	Marsch aus Fidelio	—	80
	Heft 3.		
No. 11.	Marsch für Militairmusik	1	80
No. 12.	Marsch aus Prometheus	2	30
	Heft 4.		
No. 13.	Marsch aus der Sonate Op. 101	2	—
No. 14.	Trauermarsch aus der Sonate Op. 26	1	—
No. 15.	Marsch aus dem Quartett Op. 132	—	50
No. 16.	Marsch aus der Serenade Op. 8	—	80

---

[182] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig u. Winterthur.

Schottische Volkslieder

(Scotch Songs)
für
Sopran, Alt, Tenor und Bass.
Herausgegeben von
Carl und Alfons Kissner.

Heft I. Partitur und Stimmen 6 ℳ. Stimmen einzeln à 1 ℳ.

Heft II. Partitur und Stimmen 6 ℳ. Stimmen einzeln à 1 ℳ.

---

[183] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Lieder und Gesänge

von

Johannes Brahms.

Für Pianoforte allein
von
Theodor Kirchner.

No. 6. »Sind es Schmerzen, sind es Freuden«, aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 3) . . . . Pr. ℳ 2. —.
No. 7. »Ruhe, Süssliebchen, im Schatten«, aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 9) . . . . Pr. ℳ 2. —.
No. 8. Auf dem See: »Blauer Himmel, blaue Wogen« (Op. 59. No. 2) . . . . Pr. ℳ 2. —.

Früher erschienen:

No. 1. »Wie bist du, meine Königin, durch sanfte Güte wonnevoll!« (Op. 32. No. 9) . . . . Pr. ℳ 2. —.
No. 2. Ein Sonnett: »Ach könnt ich, könnte vergessen sie« (Op. 14. No. 4) . . . . Pr. ℳ 1. 50.
No. 3. Die Mainacht: »Wann der silberne Mond durch die Gesträuche blinkt« (Op. 43. No. 2) . . . . Pr. ℳ 1. 50.
No. 4. Ständchen: »Gut Nacht, gut Nacht, mein liebster Schatz« (Op. 14. No. 7) . . . . Pr. ℳ 1. 50.
No. 5. Von ewiger Liebe: »Dunkel, wie dunkel in Wald und in Feld!« (Op. 43. No. 1) . . . . Pr. ℳ 2. —.

(Wird fortgesetzt.)

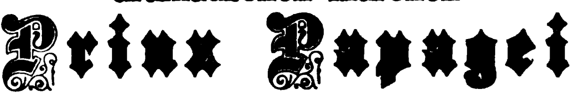
Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[184] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Instrumentalstücke und Chöre

zum
dramatischen Märchen



von
C. A. Görner,
componirt
und für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet
von
Ferdinand Hiller.
Op. 183.
Pr. 9 Mark.

Das Werk enthält:

Erläuternder Text zum Märchen Prinz Papagei. No. 1. **Kakadu-Ouverture.** No. 2. **Marsch und Chor. (Zum Empfang des Königs Simplex.)** No. 3. **Entreact. (Das Blutgebirge.)** No. 4. **Chor der Heesleute.** No. 5. **Verwandlung und Feenchor.** No. 6. **Kukukstanz.** No. 7. **Verwandlung und Katzenchor.** No. 8. **Entreact. (In den Lüften.)** No. 9. **Zum Schluss.**

---

[185] Im Verlage von *J. Rieter-Biedermann* in Leipzig und Winterthur ist erschienen und kann durch jede Buch- oder Musikalienhandlung bezogen werden:

Nottebohm, Gustav, Beethoven's Studien. Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Preis netto 12 Mark.

—— **Beethoveniana.** Aufsätze und Mittheilungen. Preis netto 7 Mark.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 21. August 1878. **Nr. 34.** XIII. Jahrgang.

Francesco Antonio Urio.

(Fortsetzung.)

Verkehrt im Sinne Händel's, so verkehrt wie möglich, ist es, ihn irgendwie hinzustellen als erfüllt von dem Bewusstsein seiner Superiorität. Wenn irgend Jemand genau auf sich achtete, so war er es; aber diese Aufmerksamkeit bezog sich lediglich darauf, dass er sich nicht verlor, sondern die Selbständigkeit des Charakters wahrte. Zu diesem Zwecke unterwarf er sich namentlich bei kritischen Wendungen der peinlichsten Selbstprüfung, aus welcher er dann diejenige neue Kraft schöpfte, deren er zur Bewältigung der vorliegenden Schwierigkeiten gerade bedurfte. Doch in keiner Lebenslage fand er Zeit oder Neigung zur Selbstbespiegelung. Eitelkeit und Händel sind zwei Namen, die einander ausschliessen. So hat er in seinem Sinne auch niemals einen Unterschied gesetzt zwischen sich als dem Höheren und Andern als den Niederen, sondern nur wenn ein Kampf entbrannte war er im Wetteifer mit Rivalen bestrebt sich als der Erste zu erweisen. Wo es sich lediglich um Musikstücke handelte, da blieb er zeitlebens der offenste, theilnehmendste und lernbegierigste College. Und zwar liegt der Grund hiervon fast noch mehr in seinem künstlerischen, als in seinem menschlichen Charakter — nämlich darin, dass er sich der Musik seiner Zeitgenossen gegenüber von allem Formalismus frei erhielt. Er blieb offen für alles, was auftauchte, und an nichts gebunden; die Macht seiner Ideen beherrschte das Tongebiet.

Diese Eigenart muss man im Auge behalten, um eine so auffallende Erscheinung, wie die in Rede stehenden Benutzungen fremder Tonsätze durch Händel, nicht unter schiefen Gesichtspunkten zu betrachten. Damit allein ist freilich nicht alles erledigt, sondern es kommt noch manches andere hinzu; aber ohne den Charakter Händel's als Wegweiser wird man bald in ein Gestrüpp gerathen, aus welchem kein unbefangener Durchblick möglich ist.

Die vorhin angeführten Engländer (Novello, Smart u. A.) können uns hierfür schon als Beweis dienen. Victor Schölcher, der Verfasser einer Biographie Händel's, ist ebenfalls dahin zu rechnen, wenngleich auf andere Weise. Er sucht Händel zu vertheidigen, indem er bestreitet, dass wirkliche Entlehnungen von anderen Componisten stattgefunden haben; dabei giebt er als selbstverständlich zu, dass Händel ein Plagiat begangen hätte, wenn solche Aneignungen gegründet wären. Sie sind aber gegründet, was bleibt nun also? Dass dieses eine schlimme Art der Vertheidigung ist, habe ich schon im ersten Bande meines Händel bewiesen. Ihre schlimme Wirkung hat sich aber weniger auf den Verfasser erstreckt, als auf die Leser. Herr Schölcher selber glaubte zwar in den nächsten Jahren nach Erscheinen seines Buches noch steif und fest an das, was er geschrieben hatte und wurde erregt, wenn man den Gegenstand unter einem anderen Gesichtspunkte zur Sprache brachte. Weil ich aber unter vorsichtiger Rücksichtnahme immer wieder darauf zurück kam, gelang es mir endlich doch, den trefflichen braven Mann zu beruhigen und umzustimmen. Der Besitz der oben beschriebenen Handschrift B von Urio's Te Deum, welche ich ihm mit verschaffen half, that das Seine dazu, denn jetzt hatten wir eine Vorlage, auf welche in Gesprächen immer wieder zurück zu kommen war und die sich in den betreffenden Sätzen mit den Händel'schen durch Hülfe eines schönen alten, mit vielen Reliefköpfen grosser Meister gezierten Pleyel'schen Fortepianos vergleichen liessen, so dass alle Zweifel endlich schwinden mussten. Es blieb aber nicht etwa das Gefühl einer unbefriedigten Leere, welches sich nun in Vorwürfen gegen Händel Luft gemacht hätte, sondern eine harmonische Stimmung, ein gutes Vertrauen in das Walten des Genius gewann die Oberhand. Selbst die noch schwierigere Frage wegen Erba's Magnificat begann sich zu lösen. Schölcher habe diese Composition in seinem Buche unbedenklich Händel zugeschrieben, weil sie sich in der Handschrift desselben vorfindet; aber seit längerer Zeit denkt er darüber wie ich, und wie Alle denken werden, die es einmal kennen gelernt haben.

Eine solche Wandlung in Ansichten, die mit einer so grossen Entschiedenheit kundgegeben waren, dass ihre Aenderung mir beim ersten Lesen selber unmöglich schien, möge nun als hoffnungsvolles Zeichen gelten für einen bevorstehenden allgemeinen Umschwung des Urtheils über das hier besprochene Verhältniss Händel's zu den Tonwerken seiner Zeit und der Vorzeit.

Dem Durchdringen richtiger Ansichten in dieser Sache hat sich nun neuerdings Herr Ferd. Hiller in den Weg gestellt mit einem kleinen Aufsatze, den er in sein Büchlein »Musikalisches und Persönliches« (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1876) aufgenommen hat. Dieser Aufsatz steht Seite 101—114 und ist überschrieben »Die Entlehnungen Händel's«. Er ist entstanden auf Veranlassung meiner Publication des Te Deum von Urio und beschäftigt sich auch fast ausschliesslich mit dem, was Händel daraus benutzte, gehört also ganz besonders hierher. Eingangs erwähnt Herr Hiller die von Schölcher 1857 publicirte Biographie Händel's als »ein Buch gewissenhafter Forschung und liebevoller Arbeit« und fährt dann fort: »Sonderbarerweise erschien nur um ein Jahr später der erste Band von Chrysander's Händel — einem Werke, welches freilich viel höhere Anfor-

derungen an sich selbst stellt.« (S. 102.) Sonderbar ist es nun wohl eben nicht, dass Zwei zu gleicher Zeit denselben Gegenstand bearbeiten, da es häufig vorkommt; hatten wir doch Beide eine gewisse äussere Anregung als Grundlage. Für Schölcher bestand diese in den grossen Londoner Händelaufführungen, die in den funfziger Jahren ihren Aufschwung nahmen und in den Krystallpalast-Aufführungen culminirten; eben 1857 wurde der erste gelungene Versuch mit den neuen Riesenaufführungen gemacht, ich erinnere mich noch lebhaft, wie Autor und Verleger über Hals und Kopf ihr Buch zu jenen Tagen auf den Markt zu bringen suchten. Für mich aber lag in der soeben gegründeten deutschen Händelgesellschaft wohl ebenfalls eine hinreichende Veranlassung, Leben und Kunst des Mannes zu schildern, dessen Werke endlich, und zwar in Deutschland, vollständig gedruckt werden sollten. Wenn nun Herr Hiller behauptet, mein Buch stelle »freilich viel höhere Anforderungen an sich selbst«, so möchte ich gern seine Gründe erfahren, denn etwas anderes als »ein Buch gewissenhafter Forschung und liebevoller Arbeit« zu liefern, habe ich mir niemals vorgesetzt. Wer könnte auch bei einer Biographie in der Hauptsache mehr leisten? Was aber die kundgegebenen Ansichten betrifft, so wird Jeder finden, dass Herr Schölcher sich ebenso bestimmt ausdrückt, als ich, nur durchhin weit leidenschaftlicher. Woher denn nun dieses verdächtige Lob, nach welchem mein Buch »freilich viel höhere Anforderungen« an sich selbst stellen soll? Ich erlaube mir es Herrn Hiller zu erklären: Der Grund ist der, dass dieses Buch besagte höhere Anforderungen bereits befriedigt hat, befriedigt nach einem so übereinstimmenden Urtheil von Lesern verschiedenster Art, dass selbst Herr Hiller diese Thatsache nicht mehr ganz ignoriren konnte. Um aber das kleine Lob, welches darin liegen mag, nur ja nicht aufkommen zu lassen, dreht er den Spiess um, schreibt mir in ehrgeizigem Streben »viel höhere« Aspirationen zu, unter denen sich der Leser beliebig denken mag was ihm bequem ist und sicherlich in des Schreibers Sinne denken soll, ich habe mich übernommen im Stellen von Anforderungen und Zielpunkten, zu deren Genügen die Kraft nicht ausreichte. So ist denn einem Ausländer ein hübsches Lob gespendet, welches ich mir zu verdienen eifrigst bestrebt war, und ich bin dann sehr geschickt dagegen aufgestellt als Einer, der mit ungenügenden Mitteln noch viel höher hinaus will und mit seinem Buche nicht einmal zu Ende kommen kann. In diesen Liebenswürdigkeiten erkennt man Herrn Ferd. Hiller; das ist er wie er leibt und lebt.

Natürlich sagte ich mir, als ich Schölcher's Buch las, dass ich höhere Anforderungen befriedigen müsse, wenn mein Opus nach dem seinigen berechtigt erscheinen solle. Auch glaubte ich ganz genau zu wissen, wodurch ich diesen Anforderungen zu genügen hatte und wirklich genügen konnte. Es war eben nichts weiter als die »gewissenhafte Forschung« (die »liebevolle Arbeit« gebe ich gern preis, denn ich habe kaum daran gedacht). Hierin hatte mein Vorgänger nicht genug gethan, sondern zum Theil als Nichtmusiker, zum Theil als vornehmer bequemer Mann Andere für sich arbeiten lassen da wo nur die eigne peinlichste Untersuchung zum Ziele führen konnte. Von den musikalischen Sachen, welche hierdurch bei Schölcher zu kurz kommen mussten, erwähne ich beispielsweise nur diese Entlehnungen Händel's von anderen Componisten; und hinsichtlich der mehr äusserlich biographischen Stoffe wird es genügen die Thatsache anzuführen, dass ein Mr. Lacy im Britischen Museum die kostbaren Materialien zu durchsuchen hatte, nach dessen flüchtiger Lohnarbeit dann grösstentheils das Buch angefertigt wurde. Viele Bücher entstehen auf diese Art, und das genannte ist unter ihnen sicherlich nicht das schlechteste; aber ein solches Verfahren ist doch wohl eigentlich nicht dasjenige, durch welches das Lob »gewissenhafter Forschung« verdient wird. Dies war also der Punkt, wo ich einsetzte, denn über gewissenhafte Forschung und daraus hervorgehende Zuverlässigkeit hatte ich mir »freilich viel höhere Anforderungen« gebildet, die zunächst gebieterisch verlangten, dass ich alles mit eigenen Augen untersuchte, alles durch eigenen Fleiss kennen lernte. Hierauf beschränkte sich auch mein Vornehmen; ich wollte weiter nichts, als durch gewissenhafte Forschung ein für die Kenntniss Händel's als Mensch wie als Künstler zuverlässiges Buch gewinnen, und wenn ich auf manche Mittheilungen desselben mit geringer Befriedigung blicke, so kommt es lediglich daher, dass ich in der, ich will nicht sagen gewissenhaften wohl aber ausdauernden und umfassenden Forschung nicht alles gethan habe, was unter günstigeren Umständen zu leisten möglich gewesen wäre. Diejenigen aber, welche durch die Gunst der Umstände in der Fülle der Mittel sassen, leisteten sogar noch weit weniger, als der unbemittelte Deutsche, der mit seiner Mappe von einem Orte zum andern zog — und wenn in dem nahen Zusammentreffen von Schölcher's Buch und dem meinigen irgend etwas »sonderbar« ist — Herr Hiller findet es ja —, so kann es wohl nur dies sein, dass ein unbekannter Fremdling einen Gegenstand, von welchem er nichts sein eigen nannte, gründlicher erforschen und in Folge dessen auch zuverlässiger darstellen konnte, als ein Anderer, dessen Mittel es gestatteten, auf die vorbereitenden Arbeiten und Materialien 40,000 Mark zu verwenden. Ich will damit nicht gesagt haben, dass ich für meine Person dieses jemals sonderbar fand; mir, der ich nichts besass, war dieses Bewusstsein, die Sache besser erkannt zu haben als die vermeintlich Berufensten, lediglich eine Quelle der Freude, welche den Hochmuth englischer Musikgelehrten vergessen liess und die Kraft in einer anhaltend gedrückten Lage elastisch erhielt. Jetzt, wo seit den ersten Anfängen ein Vierteljahrhundert verflossen ist, kann ich hierüber wohl reden, denn alles gehört nunmehr der Vergangenheit an. Das richtige Verhältniss wäre auch selbst Herrn Hiller längst gegenwärtig und er würde nicht verfehlen, es gelegentlich zu meinem Lobe bekannt zu machen, wenn ich nur nicht das Unglück hätte sein Landsmann zu sein. Meine Schreibereien hätten ihm vom Auslande zugehen müssen in einer fremden Sprache, dann würde ich sicherlich von ihm irgendwo lesen können, ich habe »ein Buch gewissenhafter Forschung« und vielleicht auch noch »liebevoller Arbeit« zu Stande gebracht, und nichts von jenen gehässigen und affectirt geringschätzigen Ausdrücken, mit welchen er mein literarisches Product jetzt belegt, würde mir dann zu kosten gegeben sein. Jetzt freilich ist die Sache anders: die blosse Wahrnehmung, dass ich in Sachen Händel's nicht zu derjenigen Clique gehöre, welche auf Mendelssohn eingeschworen ist, genügt um mir alles zu verweigern, was das literarische Gerechtigkeitsgefühl zugestehen würde, und mir dagegen alles das in die Schuhe zu schieben, was hinreicht einen Schriftsteller als verächtlich oder doch als vollständig nutzlos erscheinen zu lassen.

Dessbalb muss ich thörichterweise »viel höhere Anforderungen« an mich selbst stellen, als ein Mann der schon das Beste geleistet hat, was ein biographisches Buch enthalten kann, nämlich gewissenhafte Forschung und liebevolle Arbeit. Thöricht war es freilich sie zu stellen, denn Herr Hiller sagt uns, dass das, was ich erreichen wollte, zum Theil nicht erreicht ist und zum Theil zu erreichen völlig unnöthig war. In solchen Aneignungen fremder Compositionen durch Händel, schreibt er S. 109, werde ich »nur neue Beweise für die von Niemanden angezweifelte Grösse meines Helden finden«. Welch ein lächerlicher Biograph, der sich abmüht, das entlegenste Material herbei zu schleppen für Beweise, die Niemand hören will, da das zu Beweisende schon längst von keiner Seele mehr bezweifelt wird! Wer nun eine Sache behandelt, die er in parteiischer Befangenheit so wenig überblickt, der arbeitet doch sicherlich

an einem nutzlosen Werke und thut am besten, rechtzeitig davon abzulassen. Die Erinnerung, dass mein Buch noch immer nicht beendet ist (S. 102), hätte daher von Herrn Hiller klarer und seinem Gedankengange angemessener so ausgedrückt werden können, dass ich bei erstrebten aber nicht erreichten höheren Zielen wenigstens insoweit eine richtige Selbsterkenntniss bekunde, als ich durch Nichtbeendigung dieses Buches das Verfehlte desselben selber eingestehe. Und hiermit würde er wenigstens Eine wesentliche Ursache der langen Verzögerung richtig angedeutet haben. Er hat sich um meine literarisch-musikalische Thätigkeit insgesammt das Verdienst erworben, soweit in seiner Vielgeschäftigkeit sein Einfluss reichte, dafür gesorgt zu haben, dass dieselbe nirgends vorurtheilslos geprüft wurde noch in ihren Resultaten unbefangen zur Anwendung kam. Es war ihm selbstverständlich, dass die abgeschmacktesten, beschränktesten Ansichten Anderer von mir stets getheilt und vielleicht sogar eingeblasen würden, selbst wenn in meinen Büchern das Gegentheil zu lesen war. Diese Bücher wurden aber überhaupt nicht so gelesen, wie man etwas liest um es sachgemäss beurtheilen zu können: sondern einige Matadore, die das Ohr der Menge hatten, brachten an Musikfesten oder in Zeitungen gewisse Redensarten in Umlauf, nach welchen die Sache rubricirt wurde. Ein leerer Nichtswisser konnte sich mit einer Theorie der Cembalo-Begleitung lächerlich machen — sofort war es ausgemacht, dass Alles von mir stamme und mein Kopf so hohl sei wie der seine. Der Mann, mit welchem ich an einem weitschichtigen Werke gemeinsam arbeitete, erklärte die Händel'schen Oratorien für vollständige Dramen gegen meine von jeher kundgegebene Ueberzeugung; er erklärte die blosse Instrumentalmusik für Nichtmusik in bewusstem Widerspruch gegen meine Ansicht, die ich auch, sobald es ohne Gefahr für die Händel-Ausgabe geschehen konnte (1872), noch wiederholt ausführlich darlegte; er verglich einen grossen Dichter und einen grossen Musiker in einer Weise die mir peinlich war, da nach meinem Dafürhalten niemals zwei Künstler so geartet sein können, dass eine solche generelle Vergleichung ihre Wesenheit treffen kann; er verhielt sich indessen gleichgültig gegen Manches, was mir für das Verständniss des grossen Tonmeisters von wesentlicher Wichtigkeit schien, z. B. gegen diese Untersuchungen über Händel's Verwerthung fremder Compositionen. Das alles, obwohl es Jedem bekannt sein konnte, hat mich doch nicht zu schützen vermocht gegen ein blindes gehässiges Zusammenwerfen mit Extravaganzen, die ich stets als solche bezeichnet und in meinem Kreise abgewehrt habe. Noch jetzt stehen Aufforderungen in neueren Büchern, mich über »Instrumentalmusik« zu erklären, obwohl solches schon vor zwanzig Jahren geschehen und später mit bündigsten Worten noch einmal wiederholt ist. Das hatte man natürlich nicht gelesen, nicht lesen wollen; der patzige Ton jener Aufforderungen zeigte deutlich genug, dass meine Mitschuld als selbstverständlich angenommen wurde. Begründet war dieselbe durch eine ganz einfache Thatsache, nämlich dadurch, dass ich über Händel ein Buch in mehreren Bänden veröffentlichte. Wer also Eifer und Begeisterung und Jahre seines Lebens an einen Musiker wenden konnte, mit welchem die Tonangeber der Gegenwart längst im Reinen waren und von dem A. B. Marx bei Begründung der Händelgesellschaft »nach genauem Studium« uns versicherte, dass die Werke desselben nicht mehr verdienten in einer Gesammtausgabe gedruckt zu werden — nun, der musste so vollständig in Einseitigkeiten verrannt sein, dass er nicht aufmerksam geprüft, sondern nur noch mit allen Mitteln abgewehrt zu werden verdiente. Wozu ein mehrbändiger Panegyricus »für die von Niemanden angezweifelte Grösse seines Helden«? (Das heisst für die seit Mendelssohn glücklich auf das richtige Kleinmaass gebrachte Bedeutung Händel's.) Man las meine Expectorationen also nicht, sondern durchblätterte sie nur nach verfänglichen Stellen. Es war dies um so bequemer, weil sich unter den Musikgrössen Deutschlands zur Zeit Niemand befand, der auch nur sechs Werke von Händel wirklich kannte — mussten wir doch mit Gesprächen, an denen der verstorbene Rietz theilnahm, mitunter einhalten, um ihn nicht zu sehr bloss zu stellen! So erreichte ich denn im wesentlichen nur, dass Gervinus bei allem Gewagten oder Verkehrten, was er formulirte, im Sinne derer, welche über die Grösse Händel's nicht weiter belehrt zu werden brauchten, immer zugleich für mich mitgeredet hatte. Das ist nun für einen Schriftsteller, der ehrlich seine Haut zu Markte trägt und nichts weiter begehrt als unter den üblichen Anstandsregeln nach seinen eigenen Worten gerichtet zu werden, sicherlich eine unerträgliche Lage. Erforschen soll man einen Gegenstand aus Vergnügen oder aus Liebe zur Wahrheit, aber darstellen wird man ihn nicht für sich selber, sondern für Andere. Wer bei diesen nicht die nöthige Unbefangenheit findet, der legt seine Feder nieder.

Man beurtheile im vorliegenden Falle selber, ob die Art, wie meine Arbeiten angesehen werden, einem ungestörten Fortgange derselben förderlich ist. Herr Hiller führt meine Worte über Händel's Plagiate aus dem ersten Bande an und setzt hinzu: »Chrysander verweist nun auf einen folgenden Band, wo die Umbildung des Erba'schen Magnificats für das Oratorium Israel zur Sprache kommen werde. Aber unsere Begierde, mehr zu erfahren, wird getäuscht. Denn bei der Besprechung jenes Oratoriums heisst es: ‚da sich inzwischen noch manches Andere gefunden hat, so wäre zu einem sehr ausführlichen Berichte hinreichender Stoff vorhanden. Eine genügende sachliche Besprechung — und mit einer ungenügenden könnte Niemandem gedient sein — würde aber, vereint mit dem, was die übrigen Werke betrifft, ein Buch füllen, möge denn auch lieber für ein solches zurückgestellt bleiben'. Nach diesem abermaligen Verweisen auf spätere Arbeit und zwar an der Stelle, wo ein Bericht über die Quellen des Israel in Egypten unbedingt hingehörte, konnte es fast den Anschein gewinnen, als sei das nähere Eingehen auf den Gegenstand Herrn Chrysander trotz seiner Anschauungsweise nicht recht behaglich. Aber dem ist nicht so.« (S. 104—5. Folgt nun Mittheilung, dass ich Urio's Te Deum herausgegeben habe.) Hier hat man ein Pröbchen von der Behandlung, welcher ich fortwährend ausgesetzt bin. Und dies ist ein Fall, von welchem ich zu behaupten wage, dass auch der schärfste Kritiker mir nur Anerkennendes zu sagen wüsste. Zunächst darüber, dass ich im ersten Bande der Biographie einen Gegenstand genauer und thatsächlich zuverlässiger behandelt habe, der bisher nicht über das Gebiet vager Behauptungen pro et contra hinausgekommen war. Sodann würde ich anerkennende Worte darüber gehört haben, dass ich diesem Gegenstande fleissig weiter nachspürte, und Jeder wäre ohne weiteres damit einverstanden gewesen, einen Stoff, der bereits so vollständig vorliegt dass er ein Buch füllt, nun auch in dieser gesonderten Gestalt zu behandeln und nicht eine Biographie dadurch unförmlich zu machen. Endlich würde mir Lob dafür gespendet sein, dass ich von allen Weisen, den beregten Gegenstand in's Licht zu setzen, gerade die beste aber auch für mich mühevollste und ruhmloseste gewählt habe, nämlich die Veröffentlichung der von Händel benutzten Compositionen in ihrem ganzen Umfange. So, glaube ich, würde man sich ausdrücken, wenn in dem gelehrten Theile der Musik derselbe wissenschaftliche Geist und Anstand waltete, wie in den Gebieten der übrigen Künste. Aber leider ist dies nicht der Fall; die musikalische Literatur stand hierin immer zurück und ist in den letzten Jahrzehnten durch den Bund, welchen Leichtsinn und Parteisucht in ihr geschlossen haben, noch beträchtlich weiter bergab gegangen. Herr Hiller denkt auch bei diesem Punkte, wo für ein unbefangenes

Auge alles zu meinen Gunsten spricht, nur daran, mir eins zu versetzen. Da muss ich denn zunächst als ein Schriftsteller erscheinen, der seine Leser täuscht, indem er nicht hält was er versprochen hat, und gerade bei jener Gelegenheit nicht, wo es »unbedingt« gehalten werden musste. Und doch habe ich dort Wort gehalten, nämlich in der Erklärung, dass die durch fortgesetzte glückliche Funde erreichte Vermehrung des Stoffes die zersplitterte Behandlung desselben bei einem einzelnen Werke nicht thunlich erscheinen lasse, sondern dafür die Zusammenfassung des Ganzen zu einem besonderen Buche beabsichtigt werde. Wer einen Gegenstand nach und nach soweit gefördert hat, dass er eine aparte Arbeit darüber in Aussicht stellen kann, der erwirbt sich eben dadurch unter normal gearteten Menschen ein erhöhtes Vertrauen. Herr Hiller hat nur Ausflüchte dahinter gewittert! Und als ihm dann der Band Urio zu seiner Ueberraschung bewies, dass »dem nicht so« war, da fand er in einer Naivetät, die er sich bis in sein Alter bewahrt hat, passend zu sagen was er bis dahin über mich gedacht hatte. Bei der Veröffentlichung des Urio, die ihm sicherlich dankenswerth erschien, da sie mehr enthielt als ich versprochen hatte und durch keine Erläuterung meinerseits ihm lästig werden konnte, stattete er mir seine Erkenntlichkeit nun dadurch ab, dass er mich als einen Menschen hinstellt, dem zuzutrauen ist, dass er die Beweise für prahlerische Behauptungen unter allerlei Vorwänden zu verstecken sucht. Ich halte es unter meiner Würde hierüber ein Wort zu verlieren. Das ist der Dank für die grossen Mühen und Opfer, welche die Herausgabe alter Musikwerke in Anspruch nimmt.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Verbesserung des Musikunterrichtes.
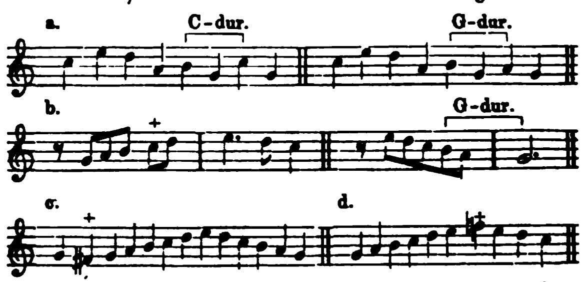
Von A. Tuma.

(Fortsetzung aus Nr. 52 des Jahrgangs 1876.)

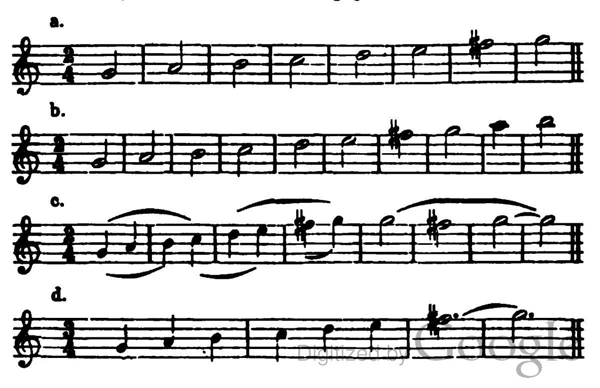
VII.

Die Fundamente der alten Tonlehre, deren Beschaffenheit und was sich aus dieser folgern lässt.

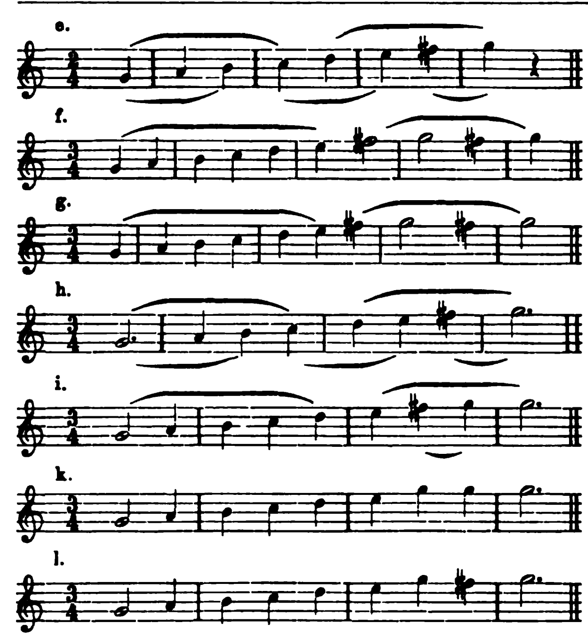
Den Kern der »Guidonischen Hand«, jenes im elften Jahrhunderte und in mehreren darauf folgenden Jahrhunderten berühmt und im Gebrauche gewesenen Solmisation-Schemas, bildete bekanntlich ein »Hexachord«, nämlich eine aus zwei »Triaden« zusammengesetzte Sechstonreihe. In jeder Triade, nämlich in jeder damals so benannten, nur ganze Töne (grosse Secunden) als Tonintervalle aufweisenden Dreitonreihe war und ist noch heute der tiefste Ton der Grundton, und es besass und besitzt die Triade die Eigenschaft, dass sie, ohne eine Veränderung des Grundtones zu erleiden, sowohl nach oben als auch nach unten nur um einen halben Ton »überschritten«, d. h. nach jeder Seite hin nur um einen Ton, der zu ihrem tiefsten oder höchsten Tone das Intervall einer kleinen Secunde bildet, zu einer Viertonreihe erweitert werden kann.*) Dieser Eigenschaft der Triade zufolge konnte das Guido'sche Hexachord, da es sechs einander stufenweise folgende Töne enthielt, nur aus zwei Triaden bestehen, deren Grundtöne eine grosse (reine) Quart bildeten, weil nur in diesem Falle der oberste Ton (die Terz) der tieferen von dem Grundtone der höheren Triade nicht mehr als eine kleine Secunde abstand. Bildet man aus zwei dazu geeigneten Triaden (z. B. aus den Triaden *g a h* und *c d e* ein Hexachord (*g a h c d e*), so findet sich, dass die darin vorkommenden beiden Grundtöne (*g* und *c*) vollkommen gleichberechtigt sind und dies in jeder nur aus diesen sechs Tönen bestehenden Tonreihe so lange bleiben, als nicht entweder durch gewisse, die Tonart besonders markirende Tonfolgen (wie im nächsten Beispiele bei a.), oder durch ein rhythmisches Mittel (wie bei b.), oder durch das Hinzufügen eines siebenten Tones, nämlich durch eine nur einen halben Ton betragende »Ueberschreitung des Hexachordes« (wie bei c. und d.) einer der beiden Grundtöne bevorzugt wird.



Wird eine in der genannten Weise nach unten um einen halben Ton vermehrte Sechstonreihe in der nächst höheren Octave fortgesetzt, so erscheint der erste Ton der Fortsetzung, der die Octave des unteren Ueberschreitungstones ist und in dem Beispiele bei c. der Ton *fis* sein würde, entweder als den Schluss der Reihe vorbereitender Ton und giebt, wenn ihm nur noch die Octave des Grundtones (*g*) folgt, vereint mit dieser die in tonischer Beziehung den Schluss bildende Tonfolge, oder es stellt sich die bezeichnete Octave des unteren Ueberschreitungstones, wenn ihr nicht die Octave des Grundtones allein, sondern noch andere, zu den unteren Bestandtheilen der Reihe Octaven bildende Töne in stufenweiser Ordnung folgen, als Anfangston der Fortsetzung, also als Anfangston einer neuen Tonreihe dar. Im nachstehenden Beispiele ist bei a. das erstere, bei b. das letztere der Fall und bei c., d., e., f., g. und h. wird gezeigt, dass die rhythmische Einrichtung der Tonreihe an der Sache eigentlich nichts ändert, nur tritt die Zusammengehörigkeit der Töne *fis* und *g* bei d., f. und g. mehr hervor, weil daselbst die tonische und die rhythmische Theilung der Reihe gleichzeitig eintreten, was bei den anderen Beispielen, wo die tonische Theilung durch die unterhalb der Noten ersichtlichen Bindebogen bezeichnet ist, nicht geschieht. Rhythmische Einrichtungen, wie die bei i. angeführte, kommen hier nicht in Betracht, weil, was in einem später folgenden Artikel erörtert werden wird, ein auf einen zweiten Taktheil oder auf ein zweites Taktglied fallender Ton nur dann harmonische, also im eigentlichen Sinne tonartmässige Bedeutung hat, wenn er umstimmend auftritt, daher auch die Reihe bei i. ohne wesentliche Veränderung ihres Sinnes, so wie bei k. oder l. gegeben werden könnte.



*) Aus der Triade *f g a* kann z. B., ohne den Ton *f* als Grundton unmöglich werden zu lassen, nur durch Hinzufügen der Töne *e* oder *b* einer Viertonreihe (*e f g a* oder *f g a b*) gebildet werden.



Wird einer aus einer tonischen Triade und deren unteren Ueberschreitungstone bestehenden Viertonreihe unterhalb des letzteren noch ein Ton beigefügt, der zu diesem eine grosse Secunde, daher zum Grundtone der Triade die kleine Unterterz bildet, und diese nun fünf Bestandtheile aufweisende stufenweise Tonfolge in absteigender Richtung langsam gespielt oder gesungen, so tritt mit dem Schlusstone der Reihe eine Umstimmung in eine neue, den gedachten Schlusston als Hauptton enthaltende Tonart ein. Erweitert man z. B. die im obigen Beispiele als tonische Triade figurirende Tonfolge *g a h* durch Beifügung des unteren Ueberschreitungstones *fis* und der kleinen Unterterz ihres Grundtones zur Fünftonreihe *e fis g a h*, so wird man, diese Töne vom *h* in absteigender Richtung zu Gehöre bringend, nicht nur die obige Angabe bestätigt finden und den Ton *e* als neuen Grundton erkennen, sondern ein weiter gehender Versuch wird auch darthun, dass, was wohl schon aus bereits Gesagtem folgt, dieser Tonreihe, ohne ihre Tonart zu stören, noch die Töne *dis* und *c* beigefügt werden können; geschieht dies, so ergiebt sich die Tonreihe *dis e fis g a h c*, die den »*cantus naturalis*« der Alten, unser heutiges »Moll« in sich schliesst.

Welcher Art die natürlichen Modulationen sind, die sich innerhalb dieser Tonreihe leicht vollziehen, geht aus der Entstehung und aus der Analyse derselben hervor; aus der Entstehung dieser Reihe nämlich resultiren die Uebergänge von G-dur nach E-moll und zurück, die sich besonders unter den Tönen *e, fis, g*, also ohne Betheiligung des Tones *dis* sehr leicht vollziehen, und auf analytischem Wege findet man, dass diese Tonreihe in der Partie *fis g a h c* die Tonart G-dur, in der Partie *g a h c* aber auch die Tonart C-dur erhält, woraus sich wieder ergiebt, dass die letztere Tonart leicht an die Stelle der ersteren treten kann.

Vermehrt man die in Rede stehende Tonreihe nach abwärts noch um den Ton *d*, oder setzt man diesen gleich an die Stelle des Tones *dis*, so erfolgt, wenn die ganze Reihe in absteigender Richtung langsam zu Gehör gebracht wird, beim Eintreten des Tones *d* eine Umstimmung nach D-dur, die zur Folge hat, dass als weitere Fortsetzung der Reihe der Cadenzschritt *cis d* erwartet wird. Tritt nicht dieser, sondern der Ton *c* ein, so stimmt der letztere nach C-dur; folgt endlich noch der Unterhalbton dieser Tonart (*h*), um auch durch Beifügung des tieferen *a* überschritten zu werden, so stimmt dieses *a* nach G-dur und bildet im Vereine mit dem Grundtone dieser Tonart den vollständig befriedigenden Abschluss der Reihe.

Aus dem vorstehend angeführten Theile der alten Tonlehre, deren Richtigkeit auch heutzutage vom Gehöre anerkannt wird und ausserdem der Hauptsache nach auf physikalischem Wege leicht nachgewiesen werden kann, ergiebt sich, dass

1) die sogenannten Tonleitern keine Elemente sondern zusammengesetzte Objecte sind, dass
2) in diesen Tonreihen die natürliche Tonfolge nicht 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, sondern 7, 1, 2, 3, 4, 5, 6 (also in C-dur und A-moll nicht *c d e f g a h* und *a h c d e f gis* sondern *h c d e f g a* und *gis a h c d e f*) ist, dass
3) sowohl in Dur als in Moll die aufsteigende Tonfolge nach anderen Gesetzen modulirt als die absteigende, und endlich dass
4) die Chorallehre in einem ihrer Hauptheile, nämlich in der Lehre von den alten Tonarten und den modulatorischen Eigenschaften der letzteren auf Missverständnissen beruhende Unrichtigkeiten enthalten muss.

In den nächstfolgenden Artikeln soll nun gezeigt werden, wie sich die Theorie der Tonkunst und der Unterricht in den einzelnen Theilen derselben gestaltet, wenn nicht das Tonleiter-, sondern das Triadensystem als Basis der Tonhöhenerzeugung angenommen wird, in welchen Beziehungen die Chorallehre Unwahrscheinlichkeiten enthält und in welcher Weise die letzteren zu berichtigen sind.

(Folgt Kap. VIII: Gesangunterricht.)

Opernaufführungen in Paris.

Julius Beer. Der Nordstern. Ein Feldlager in Schlesien. Die Statue, von Herrn Reyer. Herr Talazac. Joseph in Egypten. Mlle. Albani. Herr Capoul. Alma l'incantatrice, von Herrn v. Flotow. Der Tenor Herr Sellier. Herr Lasalle. Wilhelm Tell. Die Afrikanerin.

(Fortsetzung.)

Man stellt uns eine demnächstige Wiederholung des Joseph in Egypten in Aussicht, und wir begrüssen diese Idee beifällig, sofern das Meisterwerk Méhul's diesmal einige Aussicht hat, sich auf dem Repertoire zu halten. Was bisher die Erfüllung dieses Wunsches verhinderte und das Gelingen aller bisherigen Wiederholungen vereitelte, das einzige aber unüberwindliche Hinderniss ist die Dichtung. Diese erhabene Musik, an so eine abgeschmackte Dichtung gekettet, gleicht dem an eine Leiche gebundenen Leben. Es gilt hier einen radicalen Entschluss zu fassen, und wenn man nicht will, dass jene dieses umbringe, damit anzufangen, die Dichtung umzubringen; mit anderen Worten: wenn die Administration der komischen Oper ernstlich daran denkt, den »Joseph« wieder vorzunehmen, so hat sie vor Allem für eine vollständige Umarbeitung des Stückes zu sorgen, da ausserdem weder Herr Talazac noch Mlle. Chevrier, welche, wie anzunehmen ist, den Benjamin singen wird, noch das Orchester, noch die Inscenirung etwas ausreichen werden. Die Situationen mögen noch hingehen; was aber unter keiner Voraussetzung aufrecht erhalten werden kann, das ist der Dialog voll grotesker, dem alten Melodram entlehnter Emphase, der, während die Musik nach den höchsten Zielen strebt und sie auch erreicht, auf eine Parodie, ein leeres

Gewäsch abzuzielen scheint! Es handelt sich nur darum, für Méhul's Meisterwerk dasselbe zu thun, was Herr Reyer für die »Statue« gethan hat. Man beauftrage Herrn Barbier, anstatt dieses biedermaierischen Dialogs Recitative zu dichten; es würde sich dann unter den tüchtigeren Componisten der Gegenwart wohl einer finden, der sich der weiteren Arbeit gern unterzöge. Und nachdem wir nun eben im Wünschen begriffen sind, wollen wir nicht auf halbem Wege stehen bleiben. Was würde wohl hindern, die auf solche Art restaurirte Partitur Méhul's in den richtigen Rahmen zu bringen, so dass sie ihren definitiven Platz in jenem Ehrensaale einnähme, den wir unsere nationale Akademie der Musik nennen? Für den »Joseph« würde der Director der grossen Oper seinem Mitbruder an der Opéra-Comique den »Liebestrank« von Auber abtreten und alle Welt bei diesem Handel gewinnen; die Opéra-Comique, indem sie für Mlle. Vauchelet eine der niedlichsten Rollen eroberte, und die grosse Oper, indem sie ihre Fonds mit einem classischen Meisterwerke der französischen Schule verstärkte, das überdies noch den Vortheil bietet, zugleich auf dem Zettel ein Ballet paradiren lassen zu können.

Das Théâtre-Italien schickt, wie man weiss, sich an, in die Stellung des Théâtre-Lyrique einzutreten; es hat seine Häutung bereits begonnen und gleicht gegenwärtig jenen Statuen der Daphne, deren Füsse schon in die Erde dringen und Wurzel fassen, während der Torso, die Arme und der Hals anschwellen, sich winden und der Mund sich wie in Ohnmacht öffnet. Um die Wahrheit zu sagen: man kann diesem jüngsten Entschlusse kaum Beifall zollen, wenn eine Aufführung im schwarzen Kleide der Symphonie-Ode, betitelt: Der Triumph des Friedens, die neue Aera inauguriren soll. Nachdem übrigens dieses Werk der Herren Parodi und Samuel David bei dem von der Stadt Paris für Compositionen eröffneten Concurse nur eine einfache Erwähnung errungen hat, so mochte sich wohl Jeder fragen, weshalb man ihm so die Ehre einer officiellen Aufführung erweisen konnte, nachdem hierauf die mit Preisen gekrönten Laureaten Herren Godard und Theodor Dubois jedenfalls mehr Anspruch hatten. Eine derartige Bevorzugung ist nicht wohl zu begreifen, wenn man von dem Urtheile der Jury an die Ansicht der Leute von Geschmack appellirt, und es lässt sich kaum ein ähnlicher Fall finden, da das Werk seiner Natur nach absolut ordinär und für jede Discussion ohne alles Interesse ist. Wir kennen bisher weder die Partitur des Herrn Godard, noch jene des Hrn. Dubois, noch die der Mlle. Auguste Holmes, welche in die letzte Reihe der Palmarès eingeschrieben ist, wie man sich im akademischen Stil auszudrücken pflegt. Wir wollen daher annehmen, dass uns die Zukunft in dieser Beziehung unverhoffte Genüsse vorbehalte. Allein bis jetzt hat dieses famose musikalische Turnier nichts Gutes gebracht, als den Bericht des Herrn Emil Perrin, ein in ausgezeichnetem Stil geschriebenes Stück, das einen schon von lange her sehr sachkundigen Geist verräth. Und nun, ohne länger bei diesem unglücklichen Impromptu zu verweilen, wollen wir die Saison der Italiener durchgehen.

Zwei Künstler von Talent: Herr Capoul und Mlle. Albani haben dort das Interesse wach erhalten. Nicht als ob gar keine Intervalle oder Lücken stattgefunden hätten; sicherlich trafen nicht alle Schüsse, indem man zugeben muss, dass das Théâtre-Italien, wie es sich nun einmal im Drange der Zeiten gestaltet hat, künftig nur noch eine Art von Zauberlaterne sein kann, bei der der Orchester-Director die Kurbel dreht, während nach alten stereotypen Melodien ein Défilé von fast stets fremden Comparsen, fremd unter sich und fremd insbesondere dem Publikum vorüberzieht. Immerhin wurde Dank den eben genannten Sternen die Ehre der Campagne gerettet, ja man kann sogar einige Aufführungen der »Traviata« nennen, welche zu den besten gehören, denen wir angewohnt haben.

Doch verstehen wir uns recht, und möge es uns gestattet sein, hier Jedermann die Wahrheit zu sagen, ohne diejenigen zu schonen, welche am meisten reussiren; denn ihr Triumph wird darum nicht minder sein, und die Kritik wird ihre Schuldigkeit gethan haben. Ja, wir wollen streng sein gegen Mlle. Albani, weil bei ihr keine Spur des Strebens zum Bessern sichtbar wird; traurig genug, wenn ihr eignes künstlerisches Gewissen ihr darüber keinen Vorwurf macht. Sie schleudert immer in der gleichen Weise ihre schönen Töne in die Luft, und wenn sie ihren Effect erreicht hat, klammert sie sich mit der gleichen Behaglichkeit daran: keine Spur von Studium, kein Fortschreiten! Immer die nämliche unegale Emission disparater Töne, diese absolute Geringschätzung des Stils und alles dessen, was die musikalische Zeichnung ausmacht. Das Unglückselige solcher Prima-Donnen ist, dass sie alles, was sie umgiebt, in ihre Flugbahn hineinreissen und dass sie auch diejenigen ihrer Fehler theilhaftig machen, welche sich selbst überlassen auf dem rechten Wege bleiben würden. Betrachten wir Herrn Capoul: er besitzt ein angebornes Stilgefühl, eine offenbar ganz richtige Empfindung stets so lange er allein auf der Bühne ist; aber sobald die Albani auftritt, so bringt sie ihn aus dem Geleise und er macht in das Ungewisse hinausgeworfen alles verkehrt. Und wie könnte man diesem fortgesetzten Zustand der Revolte gegen den Rhythmus ruhig hinnehmen? Woher kommt diese Manie, die Formen und Rahmen zu zerbrechen? Es lässt sich wohl begreifen, dass man eine Ecke abrunden, einen Kreis zu einem Oval ausdehnen will, aber wie kann man verlangen, dass es keinen Kreis, kein Oval, keine Ecke und überhaupt keine bestimmte Form geben soll. In der grossen Oper herrschte bis zur Ankunft des Herrn Lamouroux dieselbe Verwirrung; kehren wir heute dahin zurück, so sehen wir, was nun vorgeht und wie alles voll Sicherheit einherschreitet: jeder Nachdruck kommt an seiner Stelle zum Vorschein, überall herrscht Gleichgewicht und Relief.

Was die Traviata anlangt, so höre ich, dass gewisse Verehrer der Mlle. Albani es ihr zum Verdienste anrechnen, dass »sie nicht à l'italienne singe«. Was soll das heissen? Es giebt nicht mehrere Manieren, es giebt nur die Kunst mit ihren musikalischen Forderungen, den Gesang mit seinen Rhythmen und Umrissen, welche die Phrase selbst uns vorschreibt und der nicht von der willkürlichen Interpretation des Sängers abhängen kann. Jede musikalische Phrase hat ihren bestimmten Sinn, nicht mehr und nicht weniger als eine gesprochene. Man kann irgend ein Wort accentuiren, dem Ausdrucke irgend eine Nüance geben, man kann aber nur das sagen, was der Autor gesagt hat. Wenn es wahr wäre, dass die Albani nicht in der modernen italienischen Manier singe, so wäre es um so schlimmer für sie; es wäre so viel als zu behaupten, dass sie weder ein Gefühl für die Werthe, noch das Talent habe, die Töne zu gruppiren, was alle Welt um sie herum versteht, um nur Herrn Pandolfini zu nennen, der wie ein Italiener von heute singt und zwar wie einer, der gut singt. Ebenso Herr Capoul; man gebe ihm seinen Rahmen, man setze ihn in die rechte Mitte, und es wird sich zeigen, was dieses Talent, dessen Hauptbestandtheil sein Reiz bildet, ausserdem an Wissen und Erfahrung besitzt; seine Art zu singen ist excellent, seine Aussprache untadelhaft. In der Rolle als Geliebter der Violetta kenne ich keinen seines Gleichen; Leidenschaft, Zartheit, diese ergreifenden Eigenschaften sind vorhanden; der Darsteller und der Virtuose ergänzen sich; er singt die wundervolle Musik von Verdi wie Mario sie sang, vielleicht noch besser und spielt das Stück von Dumas Sohn wie Rossi es spielen würde. — Eine ziemliche Anzahl von Liebhabern, ohne zu neugierig zu sein, mochten sich wohl fragen, was eigentlich mit dem Werke von Herrn v. Flotow gemeint gewesen sei, das am Ende der Saison gleichsam wie ein Kunstfeuerwerk aufgeführt wurde.

Was sollen uns heutzutage diese altmodischen Romanzen, diese Boleros, diese Allegros, diese Cavatinen in zwei Theilen, diese alten Tressen und Fetzen aus dem Rücklasse Donizetti's, die selbst in Italien in Verfall gekommen sind.

Zuerst hatten wir **Martha** im Théâtre-Lyrique, dann gab die Opéra-Comique den **Schatten**; besser wäre gewesen es dabei bewenden zu lassen, denn die Partituren des mecklenburgischen Kammerherrn sind gerade keine Kirschen der Mme. Sevigné, und wenn man davon eine oder zwei gekostet hat, ist es deshalb nicht nothwendig, einen ganzen Korb voll hinzunehmen. Es sind nun schon 30 Jahre, dass das Werk existirt und durch Europa läuft, indem es seine Identität unter mancherlei Verkleidungen verbirgt; zuerst als komische Oper in einem Act, in Paris (am 1. December 1843) mit dem Titel: **L'esclave de Camoëns**, 10 Jahre später in Wien vorgeführt als grosse Oper unter dem Namen **Indra**, dann schliesslich hier wieder auftauchend als **Alma**, umgeben von mit allen Arten bezaubernden Eigenschaften und verschiedenen aus zahlreichen seit 35 Jahren besuchten Ländern entlehnten Stilgattungen. In einer Zeit wie der unserigen, wo es schwer ist in Italien einen nicht germanisirenden Musiker zu finden, wo man in Bologna den **Lohengrin** aufführt, wo Herr Cortesi in der Pergola zu Florenz seine **Mariulizza**, ein ganz vom Wagnerismus imprägnirtes Werk giebt, wo die *Società del Quartetto di Milano* sich zusammenthut, um das Orchester der Scala auf der Pariser Ausstellung figuriren zu lassen, gewinnt dieser zurückdrängende Deutsche, der vor Donizetti's Bude Possen treibend den Zug versäumt, doch eine eigenthümliche Physiognomie. Die Zukunfts-Musikologen werden an Herrn v. Flotow ein sonderbares und ganz ihres Interesses würdiges Sujet finden. Ich sehe sie von nun an herumstöbern, in alten Papieren wühlen und Ausschnitte aus früheren Zeitungen machen, um unter Beihülfe dessen, was sie ihre »neuen Documente« nennen, nach Bedarf nachzuweisen, dass und warum der Componist der »Martha«, des »Schattens« und »Alma der Zauberin«, statt ganz einfach ein vereinzeltes Phänomen zu sein, im Gegentheil der Mittelpunkt einer ganzen Plejade ist; auch werden die Namen des Preussen Nicolai, des Autors der »Lustigen Weiber von Windsor«, des Würtemberger Abert, des Autors des »Astorga« nebst noch anderen angerufen werden, und nach und nach wird sich eine ganz intime Gruppe bilden, eine Kapelle in der grossen Kathedrale der Kunst unseres Jahrhunderts, — die Kapelle der seligen Philister!

Man hat viel von dem Tenor **Sellier** vor seinen Debuts an der grossen Oper gesprochen; es ist zu befürchten, dass man gegenwärtig weniger davon spricht. Von den brillanten Hoffnungen, die man am Conservatoire auf ihn gesetzt hat, muss man viel nachlassen; die Akustik hat ihre Geheimnisse: in dem Saale der Rue Bergère war es eine grosse Stimme, die einen Sänger voll Kraft versprach, in dem Saale der Akademie nationale trat eine völlige Umwandlung ein, keine Kraft, kein Timbre, nur Grazie und stellenweise Lieblichkeit, ganz das Gegentheil von dem, was man sich einbildete! Er sang in gefälliger Weise die Liebesphrase seines Duetts mit Wilhelm Tell im ersten Acte: »O Mathilde«, es versagte ihm aber das berühmte »Folge mir«, auf das Jedermann wartete. Besonders aber in dem Terzette des zweiten Actes war es, wo sich die Unzureichendheit des Sängers und zu gleicher Zeit das linkische Wesen des Darstellers offenbarte. Die Stimme klingt nicht, der Ton, anstatt in breitem Strome hervor zu quellen, kommt klein, gepresst wie die dünnen Strahlen, die aus dem Sieb einer Giesskanne dringen, zum Vorschein. Indessen wollen wir nicht zu weit gehen und uns hüten, darüber erstaunt zu sein, wenn ein junger Mensch, der gestern noch auf der Schulbank gesessen hat, nicht auf den ersten Wurf einer Rolle Meister werden konnte, die seit Duprez nicht mehr einen erschöpfenden Interpreten gefunden hat, und die vor Duprez selbst einem Nourrit niemals in das volle Licht zu setzen gelungen ist. Wir wollen Niemanden entmuthigen und wenn man auch leider nicht von einem Phänomen reden kann, so ist es doch immer etwas, von einem Debutanten sagen zu können, dass seine Mitwirkung dem schönen Ensemble der Darstellung nicht schadet. Herr **Lasalle** ist ein ausgezeichneter Wilhelm Tell, aber ein sehr phrasenreicher und akademischer. Kaum dass das Publikum ihn zu adoptiren anfängt, so nimmt er schon eine grosse Miene an und lenkt in Herrn Faure's Fahrwasser ein. Im zweiten Acte während der Scene der vier Cantone bauscht sich seine Pantomime zur Schwülstigkeit auf; er rundet seine Gesten ab und stützt sich behaglich auf Walther's Schulter, indem er leichenhafte Attituden annimmt, als ob er sich photographiren lassen wollte. Soll man denn glauben, dass Talent und Einfachheit nicht Hand in Hand gehen können? Herr Lasalle hat die schönste Stimme von der Welt, Nachdruck und Pathos, und wenn er sich nur zu mässigen wüsste, würde er Jedermann für sich einnehmen.

(Schluss folgt.)

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 28. August 1878. **Nr. 35.** XIII. Jahrgang.

Francesco Antonio Urio.

(Fortsetzung.)

Wer Quellen treu mittheilt oder sachgemäss bespricht, der hat unter allen Umständen — nämlich selbst dann, wenn seine Ansichten irrthümlich und verkehrt sein sollten — das Recht, eine unbefangene Aufnahme des Gegebenen zu beanspruchen. Es scheint, dass man bei dieser Angelegenheit eben Denjenigen solches verweigert, welche sich auf dieselbe am gründlichsten eingelassen haben. Der Einzige, welcher Händel's Entlehnungen von allgemeineren Gesichtspunkten und unter ausgebreiteter Kenntniss der Thatsachen betrachtete, war Dr. William Crotch: und gerade diesen meinen Vorgänger (wenn ich ihn so nennen darf) hat man dafür mit den ausgesuchtesten Complimenten bedacht. »Wenn man ihm glauben will (schreibt Schölcher in einem Zorn, der ihm von Anderen eingeblasen war), so war Händel niemals etwas anderes als ein Plagiarist, der sein Leben damit zubrachte um aus jedem Winkel Ideen zusammen zu suchen. Da ist kaum eine Note bei ihm, welche den Entdeckungen des Doctors zu Folge nicht gestohlen ist von Leo, Luther, Porta, Pergolese, Carissimi, Stephani [Steffani], Kuhnau, Telemann, Graun, Vinci, Bononcini, Bach, Corelli und anderen wohl bekannten Mustern wie Pater Uria [Urio], Calvisius, Habermann, Muffat, Kerl, Morley, Cesti, Turni, &c., &c. Es giebt Bildnisse von Crotch, welch ihn auf der Orgel spielend darstellen in dem Alter von drei Jahren. Er setzte damals die Welt durch seine wunderbare Frühreife so in Erstaunen, dass er ‚das musikalische Phänomen' genannt wurde. Dieses aussergewöhnliche Kind wurde einer der allergewöhnlichsten Doctoren, und wir sehen womit er seine Zeit verbrachte.« (Life of Handel p. 285.) In Schölcher's Spur tritt Herr Hiller, indem er schreibt: »Dr. Crotch, ein englischer Musiker, der eine ungeheuerliche Anzahl Händel'scher Oratoriensätze auf ungeheuerliche Weise für die Orgel gesetzt, aber trotzdem [wieso »trotzdem«?] keinesfalls ein Gegner des erlauchten Meisters gewesen, nennt eine unwahrscheinlich grosse Anzahl von Componisten, welchen Händel Motive zu Chören, Arien und Fugen, ja sogar ganze Sätze entlehnt habe. [Folgen obige Namen.] Das Buch, welches Herr Chrysander in Aussicht gestellt, wird uns hierüber aufklären. Denn wenn er auch in solchen Entlehnungen oder vielmehr in der Anwendung derselben nur neue Beweise für die von Niemanden angezweifelte Grösse seines Helden findet, so ist trotzdem doch nicht vorauszusetzen, dass er deren gelten lässt, für welche nicht die stichhaltigsten Beweise aufzufinden sind.« (S. 108—9.) Mit etwas deutlicheren Worten heisst das: Wenn Herr Chrysander solche Entlehnungen nun auch bedecken wird mit lobpreisenden Redensarten, die um so überflüssiger sind als Jeder ohnehin schon weiss was man von Händel zu halten hat, so wird er trotzdem sich doch angelegentlich bemühen, dieselben auf eine so geringe Zahl herunter zu bringen, als mit den offenkundigsten Thatsachen nur irgendwie zu vereinigen ist. Traut ihm daher nicht weiter, als ihr ihn sehen könnt, und haltet seine Lobreden im besten Falle für einsichtslose Selbsttäuschungen!

Derartige Ermuthigungen werden mich natürlich ungemein anspornen, das besagte Buch zu Stande zu bringen und Herrn Hiller damit »aufzuklären«. Forschungen im musikalischen Gebiete, die sich über ein Material erstrecken welches in ganz Europa zerstreut liegt und erst gefunden werden soll, sind kaum leichter noch müheloser, als naturwissenschaftliche Reisen in fernen Ländern: und da ist es doch gar schön, vorher zu wissen, welche Aufnahme man mit seiner Beute zu Hause finden wird. Ist es nun Herrn Hiller so unangenehm, dass gerade ich in dieser Sache das Wort haben soll, so schlage ich vor, wir tauschen die Rollen — er macht die Aufklärungen, und ich passe auf, damit er nicht mit anderen als durchaus stichhaltigen Beweisen agitirt. Dieser Tausch kann sofort eintreten, denn das Material, welches in allen Ländern brockenweise aufzulesen ist, gehört weder ihm noch mir, und ist für ihn vermöge seiner Verbindungen wahrscheinlich leichter zu erreichen, als für mich; die Sache geht uns beide gleich viel oder gleich wenig an; der Gewinn desjenigen, der hierüber die Aufklärungen bringt, besteht ausschliesslich in Opfern, Mühen, Verdriesslichkeiten über den geringen historisch-künstlerischen Sinn der gegenwärtigen Musiker und dergleichen, ist also eine Gewinn- und Ehrenlast, die ihm jeder gern gönnen wird.

Händel möchte bei diesem Tausch am Ende auch noch gewinnen. Denn ich für meine Person habe wenigstens schon soviel an stichhaltigen Beweisen beisammen, dass dadurch die »unwahrscheinlich grosse Anzahl« der Componisten, welche Händel geplündert hat, nicht verringert, sondern sogar noch vermehrt wird. Fällt von den Namen, die Crotch aufzählt, auch der eine oder andere wenig in's Gewicht, so kann ich dafür neue Meister einschieben, welche für die Sache von der grössten Bedeutung sind. Ausser Dionigi Erba, den wir erst wieder entdeckt haben, nenne ich hier noch drei Namen vom besten Klange: Reinhard Keiser, Alessandro Stradella und Giov. Maria Clari. Ueber Keiser rede ich demnächst; die Andern mögen sich gedulden, es sei denn dass Herr Hiller sich ihrer erbarmt.

Zu Ehren des guten William Crotch muss doch auch noch

ein Wort gesagt werden. Die »ungeheuerliche Anzahl« seiner Arrangements Händel'scher Musik war nicht grösser als die Zahl der Werke, die damals durch Aufführungen allgemein bekannt wurden, und entstand nicht in Folge eines absonderlichen Planes, welcher deshalb ungeheuerlich genannt zu werden verdiente, sondern folgte der soeben erschienenen Reihe Clark'scher Clavierauszüge, war also nach diesen Auszügen mit Text das, was wir jetzt einen Clavierauszug ohne Text nennen. Dass Crotch diese Arrangements »auf ungeheuerliche Weise für die Orgel gesetzt« habe, ist eine noch grössere Uebertreibung, denn seine Bearbeitungen sind nach damals allgemein üblicher Weise »für Orgel oder Pianoforte« gesetzt, konnten daher nach Belieben auf dem passendsten Instrumente vorgetragen werden und hierdurch sicherlich allen Ungeheuerlichkeiten aus dem Wege gehen. Der Titel heisst z. B. bei Saul: »The Overture, Choruses, Marches and Symphonies in the Sacred Oratorio of Saul, composed by G. F. Handel 1740; adapted for the Organ or Piano-Forte by W^{m}. Crotch« etc. Bei Israel nennt er nur die Chöre, bei anderen Ouvertüre und Chöre; es wurden blos die vollstimmigen Orchester- und Chorsätze arrangirt, Arien und Recitative spielte man nur unter Betheiligung des Gesanges.*) Diese Bearbeitungen von Crotch verdienen sicherlich unter allen Umständen eine ehrenvolle Erwähnung. Sie rühren von einem Manne her, der mit Orgel und Clavier von Kind an vertraut war und für einen der solidesten Spieler, wenn auch nicht für einen der ersten Virtuosen seiner Zeit galt. Ludwig Berger, gewiss ein competenter Beurtheiler, rühmte sein reinliches klares Clavierspiel und seine Geschicklichkeit im strengen Satze zu extemporisiren, wie Rellstab in Schilling's Universallexikon (II, 336) erzählt; und seine Gewandtheit auf der Orgel war so bedeutend, dass ihm dieses Instrument bei grossen Musikfesten übertragen werden konnte.**) Seine Arrangements bekunden aber nicht nur handwerksmässige Geschicklichkeit, sondern auch wissenschaftliche Selbständigkeit und erscheinen hierdurch auf diesem Gebiete wie ein weisser Rabe; überall

---

*) Die mir vorliegenden 27 Hefte führe ich hier der Reihenfolge nach an, mit den Originalpreisen in Shilling und Pence.

			s	d
No.	1.	Esther	7.	5
-	2.	Deborah	7.	6
-	3.	Athalia	7.	6
-	4.	Acis and Galatea	6.	0
-	5.	Alexander's Feast	7.	6
-	6.	Dryden's Ode on St. Cecilia's Day	5.	0
-	7.	Israel in Egypt	10.	6
-	8.	L'Allegro, il Pensieroso, ed il Moderato	5.	0
-	9.	Saul	10.	6
-	10.	Messiah	10.	6
-	11.	Samson	7.	6
-	12.	Semele	7.	6
-	13.	Belshazzar	7.	6
-	14.	Susanna	7.	6
-	15.	The Six Hautboy Concertos	10.	6
-	16.	Hercules	7.	6
-	17.	Occasional	6.	0
-	18.	The Choice of Hercules	4.	0
-	19.	The Twelve Grand Concertos, book I	10.	6
-	20.	——— book II	10.	6
-	21.	Joseph	7.	6
-	22.	Judas Maccabeus	10.	6
-	23.	Joshua	7.	6
-	24.	Alexander Balus	6.	0
-	25.	The Four Coronation Anthems	7.	6
-	26.	Solomon	10.	6
-	27.	Dettingen Te Deum	7.	6

Das Werk erschien bei dem bekannten Verleger R. Birchall und wurde von seinen Nachfolgern Lonsdale & Mills fortgesetzt.

**) Da die historische Bedeutung von Crotch, nämlich die, das grösste, selbst einen Mozart übertreffende Wunderkind zu sein, von welchem die Musikgeschichte berichtet, wahrscheinlich den meisten Lesern gänzlich unbekannt ist, so geben wir den Bericht eines Zeitgenossen im London Magazine vom April 1779, wie er in handschriftlichen Nachträgen zu Gerber's altem Lexikon und in einem Artikel seines Neuen Lexikon mitgetheilt ist. — »Dieses ausserordentliche Wunderkind ist der Sohn von Michael und Isabella Crotch und ward am 5. Juli 1775 zu Norwich geboren. Sein Vater, ein geschickter Zimmermann, baute sich zum eigenen Vergnügen eine Orgel, und man dankt es diesem Zufall, dass die musikalischen Fähigkeiten seines kleinen Sohnes Wilhelm so früh entdeckt wurden. Indess hätten sie vielleicht noch Jahre lang geschlummert, wenn nicht Madame Lullmann, die mit grossem Ruf zu Norwich die Musik lehrt und sehr genau mit seinen Eltern bekannt war, in Gegenwart des Kindes die Orgel gespielt und mit ihrem Gesange begleitet hätte. An einem Abende, im Anfange des Augusts 1777, sass er auf dem Schoosse seiner Mutter, da Mad. Lullmann ziemlich lange spielte und sang; und als diese Dame weggegangen war, fing das Kind an zu schreien und ward sehr auffallend verdrüsslich; seine Mutter glaubte, eine Nadel sei Schuld daran, oder ein innerlicher Schmerz; sie kleidete das Kind aus und gab sich alle Mühe, die Ursache zu finden, aber vergebens. Da sie ihn hernach zu Bette bringen wollte, ging sie bei der Orgel vorbei, und das Kind streckte seine kleinen Hände darnach aus, worauf die Mutter ihn an die Orgel setzte, welche er sogleich mit ausserordentlicher Freude schlug und einige Minuten spielte. Da sie glaubte, dies sei nur ein kindischer Einfall, beobachtete sie seine Art, das Instrument zu spielen, gar nicht, und bald darauf legte sie ihn, dem Scheine nach völlig befriedigt, zu Bette. Am folgenden Morgen nach dem Frühstück, da die Mutter auf den Markt gegangen war, setzte der Vater, um seine eigene Neugier zu befriedigen, das Kind an die Orgel und erstaunte ausserordentlich, es einen grossen Theil der Melodie des Liedes »*God save the King*« und »*Let ambition fire thy mind*« spielen zu hören. Das erstere hatte der Vater mehrmals in Gegenwart des Kindes versucht, allein er konnte es nur stümpern. Das letztere hatte Mad. Lullmann in seiner Gegenwart gespielt. Da die Eltern nun diese Erfahrung ihren Freunden mittheilten, rieth man ihnen, ihn nach seinem eigenen Belieben spielen zu lassen, so bald er irgend ein Verlangen darnach bezeigte. Jetzt war er 2 Jahr und 3 Wochen alt, und von der Zeit an versammelte sich in dem Hause Alles, was nur irgend an Musik Geschmack fand und alle Künstler in Norwich. Er spielte fast jeden Tag und lernte mehrere Melodien, unter die er oft seine eigenen Gedanken mischte. Merkwürdig ist es, dass er nie falsch spielt, und dies nie bei Anderen erträgt, ohne seinen Unwillen zu äussern. Zu Anfang des Novembers brachte ihn seine Mutter nach Cambridge, wo er auf den Orgeln in allen Kirchen und Collegien zum Erstaunen aller Herren von der Universität spielte. Endlich kam er in der Mitte des Decembers nach London, aber von seinen Talenten ward öffentlich nichts gezeigt, als bis ihn Ihro Majestäten gehört hatten. Am 7ten Februar 1778 wurde er bei Hofe vorgestellt und am 13ten hujus machten sie dem Herzoge und der Herzogin von Gloucester ihre Aufwartung. Am 26sten spielte er die Orgel in der Königs-Kapelle in St. James Palaste nach dem Morgen-Gottesdienst in Gegenwart Ihro Majestäten.«

Das Weitere erzählt Gerber im N. Lex. I, 824—25: »Nun wurde ein Zimmer im Hause der Mad. Heart in Piccadilly gemiethet, wo das Kind alle Tage, zwischen 1 und 3 Uhr, vor Jedermann spielen musste. Dies Kind war jetzt 3 Jahre und 8 Monate alt. Es war lebhaft und thätig, hatte eine angenehme Bildung, welche seine blauen Augen und seine Flachshaare noch verschönerten. In der Mitte des Zimmers stand eine grosse Orgel (Positiv) ohngefähr 2 Fuss höher als der Fussboden des Zimmers. Ein um seinen Sitz herumlaufender eiserner Reif sicherte seinen Sitz und sonderte es von der Gesellschaft ab. Auf der Erhöhung innerhalb des Reifs vor der Orgel stand ein Armstuhl und auf diesem ein gemeines Strohstühlchen, welches die Mutter mit einem Tuche hinten an den grossen Stuhl festband, damit der Knabe bei den muthwilligen Possenspielen, welche er in den Zwischenzeiten vorzunehmen pflegte, nicht herunter poltern möchte. Vor ihm lag gewöhnlich, statt des Notenbuches, ein Bilderbuch, an dessen Figuren er sich dann, während er ein Stück spielte oder phantasirte, zu amüsiren pflegte. Ausser diesem konnte er sich auch während dem Spielen in der Gesellschaft umsehen, konnte lachen, schwatzen, gleich als ob er gar nicht wüsste, was seine kleinen Hände thäten. Und doch bewies er auf verschiedene Weise seine Empfindlichkeit bei der Musik. — Auch wurde er vorzüglich durch feierliche Kirchen-Melodien, besonders den 104ten Psalm, eingenommen. Spielte Jemand eine Melodie, die er nie vorher gehört hatte, so spielte er mit seiner linken Hand einen Bass dazu. Auch nannte er jede Taste, die man ihm auf der Orgel anschlug, oder selbst jeden Ton, der auf einem andern Instrumente angegeben wurde, mit Namen. So oft er eine Melodie oder nur einen Theil derselben, oder auch einige Noten aus eigener Phantasie geendiget hatte, beging er alle nur möglichen Kindereien und Thorheiten. Von dieser Ausgelassenheit brachte ihn gewöhnlich ein Kuchen, ein Apfel oder so etwas, wieder zum Spielen. Um aber dasjenige zu spielen,

hat er bei den einzelnen Sätzen die Quellen angegeben, aus denen Händel Theile seiner Musik schöpfte, soweit ihm solche bekannt geworden waren. Wenn Schölcher meint, man sehe womit der Oxforder Musikdirector seine Zeit hingebracht habe, so möchten wir wissen, was ein musikalischer Professor unter Umständen Nützlicheres thun könnte, als das rein musikalische Verhältniss erforschen, in welchem Händel zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen steht. Hätte Crotch die gewonnenen Thatsachen zur Verkleinerung des grossen Meisters ausgedeutet, so könnte man sein Urtheil prüfen und ihn dort, wo er fehl ging, beliebig hart tadeln. Aber er führt die einfachen Thatsachen an ohne irgend eine verdächtigende Nebenbemerkung, wie wir solche oben von Novello und Smart gelesen haben. Ja noch mehr, Crotch war der Erste und soviel wir wissen auch der Einzige in seiner Zeit, welcher über diesen Gegenstand richtige Ansichten, oder sagen wir vorsichtiger richtige Ahnungen hatte; er erblickte schon das Gebiet, wenn auch nur von weitem, auf welchem die Frage zum Austrag gebracht werden muss. Seinen jüngeren Zeitgenossen war er nach jener Richtung hin eine Fundgrube der Händelgelehrsamkeit. Als ich zuerst nach London kam, wo er bereits vor zehn Jahren (1847) gestorben war, fragte man mich sehr bald, ob ich schon »den Nachlass von Crotch« eingesehen habe. Ohne Benutzung seines Nachlasses sowie der Nachrichten, welche der nun ebenfalls gestorbene Dr. Rimbault besass, erklärte man eine gründliche Biographie Händel's für unmöglich; das Werk von Schölcher war damals schon erschienen. Wenn die freien Ansichten, welche Dr. Crotch hegte, unter seinen jüngeren Freunden keine Verbreitung fanden, so wird der Grund zum Theil darin liegen, dass sie eine weit geringere allgemeine Bildung besassen als er. Crotch hatte sich nicht nur als Musiker, sondern auch als Maler und Zeichner gründliche Kenntnisse erworben; in Sprachen war er ebenfalls bewandert, sowohl in den classischen wie auch in mehreren orientalischen. Es war offenbar mehr zum Gelehrten als zum Künstler geschaffen, wobei das Aufleuchten eines künstlerischen Talentes in frühester Kindheit nur um so abnormer erscheint. Würde ihm nun soviel Geistesstärke verliehen sein, als er Wissen und Kunsteinsicht besass, so wäre er ganz der Mann gewesen, der Musikwissenschaft eine neue Bahn zu brechen. Seine dreibändige Sammlung »Specimens of various styles of music« enthält schon eine Andeutung des rechten Weges, wenn auch nur ganz im Allgemeinen. Und was das kleine Buch betrifft, in welchem der bescheidene Mann den Inhalt seiner verschiedenen Oxforder und Londoner Vorlesungen zusammen fasste (Substance of several courses of Lectures on Music read in the university of Oxford, and in the Metropolis. By W. Crotch, Mus. D. London 1831. 8.): so dürfte die musikalische Literatur wenige Bücher aufzuweisen haben, welche auf 175 Seiten mehr enthalten, als die genannte Schrift. Obwohl dieselbe jetzt anscheinend ganz vergessen ist, so bezweifeln wir doch, dass Herrn Hiller's verschiedene Schriften in einer Zeit, wo die Flügel der Tagesblätter sie nicht mehr tragen, musikalisch noch ebenso gehaltvoll befunden werden, als dieses kleine Buch des von ihm so geringschätzig behandelten Mannes.

warum man ihn bat, war öfters nöthig, erst seine Eitelkeit durch Vorwürfe aufzubringen, als ob er diese Melodie vergessen hätte oder nicht mehr spielen könnte, worauf er sie sicher mit neuem Eifer spielte. Als der Verfasser dieser Nachrichten eben zugegen war, verlangte der Kleine, nachdem er schon über eine Stunde gespielt hatte, heruntergenommen zu werden, forderte ein Stück Kreide und unterhielt sich und die Gesellschaft, indem er den Umriss eines grotesken Kopfes auf den Fussboden zeichnete, von dem die Mutter sagte, er gliche einem Grenadier, den er des Morgens im Park gesehen habe. Eine Dame gab ihm eine grosse Apfelsine. Als er sie einen Augenblick mit Verwunderung angesehen hatte, rief er aus: Ach, das ist eine doppelte Apfelsine! Was an einem dreijährigen Kinde immer als besondere Anlage zum Nachdenken und Scharfsinn bemerkt zu werden verdient.«

Die Gelehrten Londons wurden von diesem Phänomen ebenso angezogen, wie der Hof und das grosse Publikum. Der angesehenste unter den damaligen musikalischen Gelehrten in England, Dr. Charles Burney, verfasste einen Bericht für die königliche naturforschende Gesellschaft (Royal Society), welcher in ihrem Journal, den Philosophical Transactions, 1779 Band 69, abgedruckt wurde: »A paper on Crotch, the Infant Musician, presented to the R. Society« etc. Der Gegenstand lag dieser gelehrten Gesellschaft um so näher, weil Daines Barrington im 60. Bande einen »Account of a very remarkable young Musician« publicirt hatte, der Mozart betraf. Was Burney jetzt beobachtete, schien das bei Mozart Wahrgenommene wegen des unerhört frühen Alters noch bedeutend zu übertreffen. Bei der weiteren Entwicklung blieb Crotch dann ebenso viel hinter Mozart zurück, wie er ihm anfangs voraus gewesen war, und dies veranlasste die Oeffentlichkeit, ihn vollständig zu vergessen. »Dies vielversprechende glänzende Meteor am musikalischen Horizonte scheint aber ebenso schnell, wie jene lichten Feuerkugeln, wieder verschwunden als entstanden zu sein; denn diese Erscheinung ist auch zugleich die letzte von ihm, ohne dass Jemand berichtet oder auch nur gefragt hätte, was aus ihm geworden ist.« (Gerber, N. L. II, 825.) Jenes Stillschweigen war auch der Grund, wesshalb Gerber in seinem ersten Lexikon das Wunderkind garnicht erwähnte, nicht bedenkend, dass ein derartiges Phänomen unter allen Umständen für die Musik von Bedeutung ist.

(Fortsetzung folgt.)

Kritische Briefe
an eine Dame.
15.
Den Organisten, das freie Phantasiren desselben, die Orgelcomposition Betreffendes.

Die Organisten von Fach — ausgeschlossen also alle, welche das Organistenamt nur nebenbei für ein Billiges versehen — sind durchschnittlich gute Harmoniker und Contrapunktisten. Ihr Instrument und die Beschäftigung mit den Werken der alten Orgelclassiker helfen sie wesentlich zu solchen erziehen. Nach Seite der Grammatik giebts in ihren Compositionen denn auch nur selten Erhebliches zu moniren. Dem deutschen Organisten muss man zugleich zum Ruhme nachsagen, dass er am eigentlichen Orgelstil festhält und nichts spielt und schreibt, was gegen die Natur und Würde des Instruments und der Kirche wäre. In Frankreich und Italien hören Sie, und zwar während des Gottesdienstes, moderne Opernarien, -Ouvertüren, Märsche u. dergl. auf der Orgel ableiern. Darf man den Nachrichten trauen, so wäre gegenwärtig der Unfug in Frankreich nicht mehr so arg, in Italien wird er nach wie vor fortgesetzt. Wir nennen Unfug, was der Italiener vielleicht schön oder interessant findet, erbaulich will ich gerade nicht sagen; er nennt langweilig, was wir für das Wahre halten, so verschieden sind die Ansichten und Geschmacksrichtungen, was zum Theil wenigstens in der nationalen Charakterverschiedenheit seinen Grund hat. Aber man sollte denken, dass bis zu einer gewissen Grenze Uebereinstimmung der Ansichten herrschen und diese hergestellt werden müsste, sofern ein Jeder den Charakter und das Wesen der Orgel sowie die Zwecke, denen sie dienen soll, vor Augen hat. Im Princip wird der Italiener allerdings mit uns darin einverstanden sein, dass Alles, was beim Gottesdienst vorgeht, Erbauung wecken und fördern soll, aber seinem lebhafteren und lebenslustigeren Temperament liegt das tiefere Erfassen ferner und es ist ihm schon recht, wenn Reminiscenzen aus dem bürgerlichen Leben ihn in die Kirche begleiten. Auch hier will er freundlich angeregt,

um nicht zu sagen unterhalten sein, auch hier hört er deshalb gern seinen Bellini, Rossini, Donizetti, Verdi. Vom Volke ist deshalb ein Einwirken auf würdigere Ausgestaltung des Gottesdienstes kaum zu erwarten, es muss zunächst ausgehen von den Kirchenbehörden und Organisten. Aber haben diese nicht auch Blut des Südens in den Adern? Doch wir wollen uns darüber nicht echauffiren; es kann einem nur leid sein, wenn man, sei es wo und in welcher Richtung es wolle, die Kunst auf Abwegen oder falsch angewendet sieht. Dabei dürfen wir übrigens mit in Anschlag bringen, dass überhaupt im katholischen Gottesdienst erheblich auf die Sinne eingewirkt wird, weit mehr wie z. B. im lutherischen, und dass deshalb die Gefahr, auf verkehrte Wege zu gerathen, dort näher liegt als hier, besonders wenn Mittel und Kräfte fehlen, um dem Ohr etwas zu bieten. Da mag oft genug nach dem Spruch: klingt es nicht, so klappert es doch! verfahren werden. So sah und hörte ich vor Jahren in einer Vorstadtkirche Wiens ein Orchester, das aus einem Contrabass, zwei Geigen, einer Flöte, einer Trompete und einer Pauke bestand. Das hätten Sie hören sollen! Es war zum Davonlaufen. Aber die Kirchenbesucher schienen befriedigt, hatten sie doch auch ihre musikalische Messe und etwas fürs Ohr. So mag sich denn auch nicht selten der Organist zu Missgriffen verleiten lassen, in Italien meine ich, denn von den Wiener Organisten habe ich eine höhere Meinung. Seiner Zeit lernte ich sehr tüchtige Männer unter ihnen kennen, an ihrer Spitze den würdigen, in mehrfacher Beziehung verdienten Simon Sechter, dessen grosser Kummer es war, dass er, wie er sich mit trauriger Miene äusserte, beim Dominiren des Orchesters und Sängerchores in der Hofkirche fast gar keine Gelegenheit habe, sich auf der Orgel zu entfalten, sondern sehr häufig auf Angabe nur einiger Accorde beschränkt sei.

Unsere Organisten, und zwar aller Kirchen, sind sich der Zwecke, denen ihr Instrument zu dienen bestimmt ist, sehr wohl bewusst und suchen sie zu fördern, jeder in seiner Weise und mit den ihm verliehenen Gaben. Sie kennen auch ihr Instrument in- und auswendig, sind durchdrungen von dessen Macht und lassen nichts auf dasselbe kommen. Es ist rührend, zu hören, mit welcher Liebe ein würdiger alter Organist von seiner Orgel spricht. So ein im Amt ergrauter Herr ist für mich immer eine ehrwürdige Erscheinung gewesen. Ist es, in Parenthese gesagt, nicht bemerkenswerth, dass die Organisten durchschnittlich ein hohes Alter erreichen? Das müsse von der Pedalbewegung kommen, äusserte Moritz Hauptmann scherzend einmal. Schon als Knabe stahl ich mich Sonntags gern auf die Orgel und sah dem Spiel des Organisten zu, das mich mehr interessirte als Alles, was sonst in der Kirche vorging. War der Gottesdienst zu Ende, dann liess sich der freundliche alte Mann auf unser Bitten (es kamen nämlich meist noch andere kleine Burschen hinzu) fast regelmässig bewegen, uns noch etwas vorzuspielen. »Na, Jungen, was wollt ihr denn hören? Seht mal, da liegt was von Bach, Sebastian heisst er noch, das war der allergrösste Orgelspieler. Ja, wenn ich das könnte! Nun wählt mal was aus —« und damit legte er uns die sauber mit eigner Hand geschriebenen Bach'schen Fugen vor. Bei unserer Auswahl, die ihm immer besonderen Spass zu machen schien, trug gewöhnlich dasjenige Stück den Sieg davon, das in der Notenschrift am buntesten aussah, musste es doch auch das schönste sein. Mit schmunzelndem Lächeln legte er dann das Stück auf und begann zu spielen. Ich konnte mich nie satt sehen an dem Spiel und meine Bewunderung erreichte den höchsten Grad, wenn der gute Alte so recht schnell mit den Füssen spielte. »Na, nun nicht mehr, sonst werde ich zu warm.« Damit waren wir entlassen. Was anders konnte den liebenswürdigen altersgrauen Mann veranlassen, unverständigen Knaben eine noch dazu körperlich anstrengende Bach'sche Fuge vorzuspielen, was anders als die Lust und Liebe zu seiner Kunst, zu seinem Instrument? Er musste nun einmal spielen und gab ohne Unterschied Jedem zu hören, der hören wollte — der echte deutsche Organist. Diese Lust und Liebe ist um so rühmenswerther, als unsere Organisten nur allzu häufig für ihre Leistungen im Dienst der Kirche, die man von gewisser Seite zu unterschätzen nur zu sehr geneigt ist (ich meine die Leistungen), auffallend karg, ja bisweilen geradezu unwürdig besoldet werden. Doch das ist ein schwarzer Punkt, bei dem ich mich hier nicht weiter aufhalten will, ich denke ihn gelegentlich besonders zu beleuchten.

Mit Recht legt man beim Organisten besonderes Gewicht auf das freie Phantasiren, auf das ihn seine Thätigkeit auch direct hinweist. Er kann damit am besten dem Charakter und der Idee des jedesmaligen Gottesdienstes sich anschmiegen und diesen einheitlicher gestalten helfen. Ich gehe so weit, zu behaupten, dass ein Organist, der nicht phantasiren kann, nur ein halber Organist ist, mag sonst seine Finger- und Fussfertigkeit noch so gross sein. Sie könnens aber auch alle, der Eine mehr, der Andere weniger gut, und eigentliche Stümper darin dürften unter den Organisten von Fach selten anzutreffen sein. Gings anfänglich noch nicht recht, in der Praxis wirds gelernt. Diejenigen, welche von vornherein Talent zum freien Phantasiren und dazu Erfindungsgabe besitzen, bringens oft zu einer Fertigkeit und Gewandtheit, die in Erstaunen setzt. Meisterspieler dieser Art habe ich nicht nur die schönsten und charaktervollsten Präludien und andere dahin gehörige Stücke, sondern auch interessante Choralbearbeitungen der verschiedensten Art, regelrechte Trios und Fugen extemporiren hören, zum Theil nach gegebenen Thematas. Sie beschränken sich aber keineswegs auf sich selbst, sondern führen daneben ihren Sebastian und andere erste Orgelmeister, bei denen sie in die Schule gingen, sowohl an dazu geeigneten Stellen im Gottesdienst sowie im Concert vor. Vor solchen Spielern muss man Respect haben, sie sind die Hüter und Bewahrer der edlen Orgelspielkunst, Vorbilder für die Jüngeren. Wer dächte hier nicht an unsere Ritter, Haupt, Faisst und andere ihresgleichen, von den jüngeren Meistern zu schweigen? Auch bei seiner freien Phantasie trägt unser Organist der Würde des Instruments und Orts stets gebührend Rechnung, Missgriffe in Art seiner italienischen und französischen Collegen ist er gar nicht im Stande zu begehen, eher wird er pedantisch, steif, trocken. Gewitter, wie sie der selige Abbé Vogler in seinen Concerten losliess, und anderer Hocuspocus sind so ziemlich von der Orgel verschwunden. Da fällt mir in puncto des freien Phantasirens eine Erzählung ein, die ich Ihnen wiedergeben will. Kaum ins Jünglingsalter eingetreten machte ich nämlich auf einer Reise die Bekanntschaft eines alten Herrn, der ein leidenschaftlicher Verehrer des Orgelspiels war und selbst viel Orgel gespielt hatte. Natürlich kam er sehr bald auf sein Lieblingsthema. Ich entsinne mich seiner Erzählung noch, als hätte ich sie gestern gehört. Lassen wir ihn selbst erzählen. »— — das war ein Mann, wie er nicht zum zweiten Mal geboren wird. Ich studirte in Göttingen und zwar jus, es war anno 17**. Da hörte ich eines Tags, dass der berühmte Friedemann Bach kommen wolle. Auf der Stelle ging ich, nein lief ich zu Forkel, den kennen Sie ja, der war damals Musikdirector in Göttingen und hat die berühmte Musikgeschichte geschrieben, auch eine Biographie von Sebastian Bach — sehen Sie, da stehen die Bücher —, den kannte ich sehr gut, denn ich hatte Unterricht im Clavier- und Orgelspiel bei ihm gehabt, und der musste wissen, ob es wahr sei, denn er stand mit den Bach's in Verbindung, das wusste ich. Richtig, es war so. Friedemann Bach werde auf seine Veranlassung kommen und auf der Orgel in der Universitätskirche öffentlich spielen, sagte Forkel. Ich schwänzte von da an alle meine Collegia und dachte nur an

Friedemann Bach. Dieser kam denn auch bald, und wenn irgend Jemand von sich sagen durfte: veni, vidi, vici! so ist er es. Etwas Gösseres und Mächtigeres als seine freie Phantasie habe ich in meinem Leben nicht gehört, trotzdem das Orgelwerk nur klein war und höchstens 24 Stimmen haben mochte, klingende, wissen Sie. Aber man glaubte ein grosses Werk zu hören und das war die Macht der musikalischen Gedanken Friedemann's. Diese kühnen und immer neuen Harmoniefolgen! Ich habe ihn nicht blos spielen hören, auch spielen sehen, denn Forkel hatte mir erlaubt, auf dem Orgelchor meinen Platz zu nehmen. Forkel stand neben Friedemann Bach und registrirte zuweilen auf dessen Wink. Mir entging nichts, das können Sie denken. Bach begann seine Schlussphantasie leise mit ein paar Registern, nach und nach kamen andere hinzu, es war eine fortwährende Steigerung und bald wurde figurirt, bald variirt, bald fugirt und dabei liess sich bald da, bald dort, bald oben, bald unten und mit immer neuer Harmonie umkleidet ein *Cantus firmus* hören — Sie wissen, was das ist. Endlich wurde das volle Werk gezogen und das mächtige Brausen hätten Sie hören sollen! Es währte eine geraume Zeit und immer mächtiger schwoll der Tonstrom an in den kunstvollsten Combinationen. Es überlief mich heiss und kalt. Die Haare standen mir zu Berge! Da verhallte der letzte Accord des vollen Werkes. Ich war auf das Tiefste ergriffen und — musste weinen.« — Nach einer Pause, die der ganz Feuer und Flamme gewordene Alte hier machte, erzählte er noch, wie es manch Anderm ergangen wie ihm, erzählte von der Persönlichkeit Friedemann's, wie derselbe heruntergekommen und wie allgemein gesagt sei, er habe buchstäblich in Forkel's Kleidern gesteckt, von oben bis unten und innen und aussen. Meiner Berechnung nach fällt die Anwesenheit Friedemann Bach's in Göttingen allerdings in die Zeit, da er schon sehr verkommen war. Lässt die Erzählung auch gerade keinen tieferen Blick thun in das Wesen der Bach'schen freien Fantasie, so dürfte sie doch als von einem Augen- und Ohrenzeugen herrührend interessiren und zugleich bestätigen, was man immer sagen hört und geschrieben findet: dass nämlich Friedemann, der begabteste unter den Söhnen Sebastian's, in der freien Phantasie unerreichbar gewesen und selbst seinen grossen Vater übertroffen habe. Ein anderer Schüler Forkel's, ein Organist, den ich später kennen lernte, erzählte mir, dass Forkel selbst ähnlich begeistert über Friedemann's freies Phantasiren sich geäussert habe.

Bei seinem excentrischen Wesen taugte Friedemann — auch der Halle'sche Bach genannt, weil er in Halle angestellt war — nicht zum Organisten, er wusste sich dem Ganzen nicht einzufügen und vergass sich und alles Andere, wenn er auf der Orgelbank sass und ins Phantasiren hineinkam. Der Prediger der Kirche, an der Friedemann angestellt war, mochte deshalb oft genug Grund haben, ungehalten über ihn zu sein und wenn er einstmals seinem Unmuthe auf der Kanzel die Zügel schiessen liess, so darf man unserm Friedemann zutrauen, dass er, seinerseits ungehalten über die Strafpredigt, dem Prediger ohne weiteres mit der vollen Orgel das Wort abschnitt und ihn trotz aller seiner Gesticulationen und Remonstrationen von der Kanzel herunterspielte. So erzählt man sich. Wenn nicht wahr, doch gut erfunden und charakteristisch für Friedemann. Wer weiss, vielleicht hielt auch Dieser oder Jener trotz aller Extravaganzen des Letzteren seine Improvisationen für erbaulicher als des Geistlichen Predigten, was für diesen wohl ein Grund mehr zur Unzufriedenheit gewesen sein würde. Es kann eben nicht jeder Prediger vertragen, wenn es heisst, der Organist habe schön und erbaulich gespielt, sowie wenn am Schluss des Gottesdienstes die Kirchenbesucher verweilen, um noch das Postludium des Organisten zu hören. Das sind so kleine Schwächen. Dahingegen kenne ich auch Prediger, allerdings sehr fein- und zugleich kunstgebildete Männer, denen kein Ton von den Prä- und Postludien des Organisten entgeht. Statt eifersüchtig zu sein, sollte der Geistliche vielmehr sich freuen, wenn der Organist sich bemüht, mittelst seiner Kunst zur Erbauung der Gemeinde das Seinige beizutragen. Das Orgelspiel gehört mit zur Seele des Gottesdienstes und kann diesen ausserordentlich heben, allerdings aber auch, wenn es schlecht ist, tief herunterziehen. — Apropos: Kennen Sie »Friedemann Bach« von Brachvogel? Wenn nicht, dann lesen Sie das Buch, es wird Sie interessiren, aber vergessen Sie nicht, dass Sie einen Roman vor sich haben und dass, wie mir ein kleiner Witzbold neulich erklärte, der Roman ein Buch ist, in dem gelogen werden darf. Die Figur Friedemann's erscheint mir weit weniger gelungen als z. B. die des alten Sebastian, der viel lebenswahrer gezeichnet ist.

Hält man die neueren Compositionen für Orgel neben die Werke unserer alten Orgelclassiker, dann kommt einem so recht zum Bewusstsein, wie Unvergängliches diese geleistet haben. Lassen wir uns deshalb aber nicht verleiten, ungerecht zu sein gegen das, was die neueren Meister hervorbringen. Die Productionen derselben sind in ihrer Mehrzahl solide in Form und Inhalt und annehmbar, zum Theil sehr gelungen in ihrer Weise zu nennen. Verhältnissmässig viel seltener als unter den Claviercompositionen findet man unter ihnen Sachen, welche man geradezu abzulehnen Ursache hätte, mag auch Schablonenhaftes, Pedantisches, Weichliches mehrfach mit unterlaufen. Jedenfalls ist die nicht am wenigsten gute Eigenschaft derselben: würdige und orgelgerechte Haltung. Auf den Gebrauch von Crescendozügen, wie man sie in Orgeln wohl findet, in Compositionen für das Instrument zu reflectiren, halte ich für wenig angebracht. Durch diese Züge will man der Orgel etwas von ihrer Starrheit nehmen. Ganz kann man letztere ohnehin nicht beseitigen, und ich meine auch, dass das gewaltige Instrument durch andere als solch kleinliche Mittel wirken soll. Mag man Crescendozüge anbringen als Nippsachen für den Organisten, es ist ein unschuldiges Vergnügen. Trotzdem hüte ich mich wohlweislich, endgültig über sie abzuurtheilen, denn wer weiss, was noch erfunden wird, leben wir doch in dem Jahrhundert der Erfindungen. — Es mag einem Jeden überlassen bleiben, ob er einen besonders ausgeprägten neueren Orgelstil annehmen will oder nicht; jedenfalls wird der aufmerksame Beobachter finden, dass man vielfach bestrebt ist, in Composition und Spiel der Orgel neue Seiten abzugewinnen, was an und für sich nicht nur nicht getadelt, sondern anerkannt zu werden verdient, selbst wenn der Erfolg dem guten Vorsatze nicht oder nur wenig entsprechen sollte. Gar mancher in der Zahl der jetzigen Orgelcomponisten verdient unterstützt und aufgemuntert zu werden. Wer sich längst bewährt und Ruf erworben hat, bedarf der Aufmunterung freilich weniger, aber gewürdigt will auch er sein. Zwei solcher Orgelmeister begegneten mir vor kurzem in neuen Compositionen, es sind:

Gustav Merkel. Sonate (No. 4 in F) für Orgel. Op. 115. Pr. 3 *M*. 1878.

—— **Choral-Studien** für Orgel. Zehn Figurationen über den Choral: »Wer nur den lieben Gott lässt walten«. Op. 116. Pr. *M* 2,30. 1878.

—— **Sonate** (No. 5 in D-moll) für Orgel. Op. 118. Preis 3 *M*. 1878.

W. Volckmar. Zwölf Adagios für die Orgel. Op. 357. Zwei Hefte à *M* 2,80. 1878.

Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Nach dem Vorgange Mendelssohn's schreibt man neuerer Zeit gern Sonaten, deren uns u. A. Ritter gelungene geliefert hat. Auch die angeführten Merkel'schen sind gediegen und sehr

der Beachtung werth, ebenso die Choralstudien. Die Sachen verlangen gute Spieler, besonders tüchtige Pedalisten. Auch die leichteren Volckmar'schen Adagios sind sehr brauchbar und zu empfehlen. Im Uebrigen mögen beide Componisten sich anziehen, was über den deutschen Orgelspieler Gutes gesagt ist.

Spielen Sie, da Sie auf der Orgel nicht zu Hause sind, die Sachen auf dem Clavier und lassen Sie, wo nöthig, die Pedalstimme in der Tiefe ausführen, dann können Sie auch so Genuss von ihnen haben. Damit wäre ich denn glücklich am Ende des Briefs angelangt. Diesmal können Sie mir wahrlich nicht vorwerfen, dass ich keine Plauderlust gehabt. Nun, was dieser Schreibebrief etwa zu lang sein sollte, kann ja der nächstfolgende kürzer sein, so gleicht sichs aus. Sie müssens eben nehmen, wie es kommt von Ihrem allerergebensten Plauderer.

Opernaufführungen in Paris.

Julius Beer. Der Nordstern. Ein Feldlager in Schlesien. Die Statue, von Herrn Reyer. Herr Talazac. Joseph in Egypten. Mlle. Albani. Herr Capoul. Alma l'incantatrice, von Herrn v. Flotow. Der Tenor Herr Sellier. Herr Lasalle. Wilhelm Tell. Die Afrikanerin.

(Schluss.)

Aber wie schön ist diese Musik und welch wundersamer Hauch durchströmt sie! Es genügt nicht, zu sagen, dass sie das Werk eines Genies ist; es ist darin mehr als Idee und Wissen, mehr als Inspiration; es ist darin Seele, eine ganz von Humanität vibrirende und wiederhallende Seele. Und wenn Beethoven lange genug gelebt hätte, um den Wilhelm Tell zu hören, so würde er sicherlich nicht zum zweiten Male die Ehre abgelehnt haben, Rossini's Besuch zu empfangen. Man giebt sich meiner Ansicht nach nicht hinlänglich Rechenschaft von dem eigenthümlichen Werthe dieser Partitur, die nicht einfach ein Werk souveräner Kunst ist, sondern die man, um ihre wahre Grösse zu messen, vom moralischen Gesichtspunkte aus betrachten muss. Was zeigt uns in der That dieser »Wilhelm Tell«, wenn nicht die edelsten, die erhabensten Empfindungen, welche das menschliche Herz bewegen können? Was besingt diese Musik? Die Freiheit. Welches Ideal verherrlicht sie? Das Vaterland, die Familie; die Pflichten des Bürgers gegen sein Land, des Sohnes gegen den Vater nehmen den Vordergrund der Scene ein, die egoistische Liebe, die Liebesleidenschaft, dieses gewöhnliche Thema aller Opern, figurirt nur in zweiter Reihe und beinahe blos episodisch. Weit entfernt liegt uns der Gedanke, unsere alten Götter zu verleugnen und das zu verbrennen, was wir einstmals angebetet haben; aber müssen wir denn nicht über andere Werke — wenigstens über alle anderen unter den modernen — ein Meisterwerk erheben, das, classisch und unvergleichlich, überdies noch mit so vielen andern hervorleuchtenden Eigenschaften den göttlichen Strahl schöner Moralität zu vereinen wusste? Und der Autor dieses unsterblichen Werkes, der Bekenner dieses Actes patriotischer und kindlicher Treue war, nach dem, was man sich zu erzählen liebt, der skeptischste aller Menschen! Skeptisch, verstehen wir uns wohl, wenn er es mit den Indifferenten, mit den Müssigen zu thun hatte, welche ihn auszufragen sich erlaubten und die er regelmässig auf das Geistreichste verhöhnte. Welcher Art übrigens auch dieser Skepticismus sein mag, sollte er doch die Periode des »Schwans von Pesaro« in jener Gestalt ein Apollo-Turlupin nicht überleben, wie ihn Stendhal so frech erfunden hat. Nachdem Rossini den Fuss auf Frankreichs Boden gesetzt hatte, erfuhr er eine vollständige Umwandlung, ein weit ernsteres Ideal durchdrang den Menschen und den Künstler, und der frivole zerstreute Musiker hatte zum ersten Male vielleicht das Gefühl dessen, was in seinem eignen Lande vorging. Denke man nun an das Ueberströmen des nationalen Lebens, von dem damals Paris ein Bild darbot, an alle jene vulkanischen Gährstoffe, welche am Tage vor der Juli-Revolution die Atmosphäre der Boulevards schwängerte, und stelle man sich den Zustand der Krisis und Umwandlung vor, den eine solche Umgebung bei einem Fremdling von diesem Temperament und Genie hervorbringen musste, der bisher seine Jugend in dem stagnirenden Sumpfe des alten reactionären Europa zugebracht hatte. »Wilhelm Tell« war das Erwachen des Italieners, des Patrioten.

»Während der Vertrag unterhandelt wurde, welcher dem ersten Kriege der Fürsten ein Ende machte (1614), überschickte Malherbe dem Könige und der Königin seine Uebersetzung oder Paraphrase des 128. Psalms: *Saepe expugnaverunt me a juventute mea;* die Königin, nachdem sie dieselbe mit den Augen durchflogen hatte, befahl der Prinzessin de Conti, welche anwesend war, sie mit lauter Stimme vorzulesen. Nachdem dies geschehen, sprach die Königin, gleichsam hingerissen von dieser kühnen und männlichen Triumphkundgebung zu dem Dichter: »Malherbe, tretet näher!« und dann setzte sie leiser hinzu: »nehmt einen Helm!««

Setzt man den Fall, dass statt der Königin von Frankreich Italien spreche, so hat man die Scene mit dem Helm, die sich später nur bei Verdi erneuerte; denn alle grossen italienischen Musiker waren auch Patrioten. Jeder zahlte seine Schuld je nach seiner Stunde; sogar Bellini, der sanfte mädchenhafte Sicilianer, stimmte in die Klage ein; zu fern den Ereignissen, um den Triumph vorauszusehen, begnügte er sich damit, das schmerzliche *Lamento* der Resignation in der Knechtschaft anzustimmen, und Racine's Thränen über das gefangene Jerusalem zu weinen. Die Personen im »Wilhelm Tell« sind Heroen der italienischen Unabhängigkeit; sie heissen Melchthal, Wilhelm, Walter Fürst und doch sind sie Romagnolen, Venetianer und Lombarden; ich erkenne sie an ihren Augen voll Feuer, an der Kühnheit ihrer Sprache und Gesten. Gessler ist irgend ein Grossherzog, ein Radetzky, ein doppelköpfiger Adler, der Mailand in seinen Klauen hält. Oesterreich täuschte sich darüber nicht, und vom ersten Tage an wurde jenes Meisterwerk im ganzen Kaiserreiche verboten. *)

Die Schweiz bietet die Decoration; ihre Thäler, Seen und Berge sind das Pittoreske des Gemäldes, aber die in dem Drama auftretenden Darsteller haben ihre bestimmt ausgesprochene Nationalität. Selbst bevor noch der Vorhang aufgeht, sorgt die Ouvertüre dafür, uns zu orientiren; man höre diese von sanfter Melancholie angehauchte Einleitung, die uns von der Ruhe und dem Glücke des Hirtenlebens erzählt. In dem Allegro verdüstert sich das Bild, der Sclave verräth seinen Hass gegen die Tyrannen, und wir sehen ihn im Bunde mit der Natur des Landes, die sich plötzlich drohend erhebt. Das Gewitter bricht los, die Wasserstürze des Gebirgs entfesseln sich bei dem Rollen des Donners. Das darauf folgende Andante führt den Contrast herbei und zeigt uns auf der in Licht getauchten Höhe die Heerden mit den Glocken am Halse, das frische Gras abweidend, während die Schalmei des Hirten und das Echo der Einsamkeit in wechselnden Tönen verkehren. Bis hierher hat die Idylle allein geherrscht; aber dieser Trompeten-Effect, dieses stürmische *Vivace*, was sagen sie uns? Ist auch das noch die Farbe der Schweiz, und eilen die Kinder von Helvetiens

---

*) Diese Angabe ist unrichtig; Wilhelm Tell von Rossini wurde schon im Jahre 1828 in Wien aufgeführt. *Der Uebersetzer.*

Thälern bei diesen von Melodie so reich bestrahlten Rhythmen zur Vertilgung der Tyrannen? Das Wahre ist, dass zwei sehr charakteristische Strömungen durch diese Partitur gehen, und während der Hochzeitgesang im ersten Act und der Tyrolienne im dritten uns Träume aus dem Oberlande und vom Vierwaldstätter-See zuflüstern, stellt uns das Duett zwischen Arnold und Tell und das grosse Verschwörungs-Terzett auf dem Rütli einer Race von italienischen Heroen gegenüber, welche dieser unbewusste Patriot, der sich Rossini nennt, in den Luftspiegelungen der Zukunft erblickte. Er hatte ein offenes und pathetisches Gemüth, alle grossartigen Gefühle erfassten ihn. Nehmen wir jedoch davon die Liebe aus, von der er stets ein ziemlich gewöhnlicher Interpret war. Geist, sehr viel Geist à la Voltaire, à la Beaumarchais, etwas Galantes, Sinnliches und Ueberschäumendes: Almaviva, Rosine, Amenaide, aber nichts weiter. Selbst in dem bewunderungswürdigen »Wilhelm Tell« ist Arnold, wenn er sich an Mathilden wendet, nur ein Tenor; seine Persönlichkeit schwingt sich zum Heroismus nur in der Ergriffenheit des Gefühls auf, das in dem aus dem Innersten kommenden Aufschrei: »Er fiel, er starb der heil'gen Sache!« seinen Ausdruck findet. Durch die Anführung der Verschwörungs-Scene am Rütli, welche den zweiten Act schliesst und krönt, habe ich vielleicht das Schönste genannt, was die Kunst hervorgebracht hat. Wenn auch nur ein einziges Stück des musikalischen Dramas unserer Zeit übrig bleiben sollte, gleichsam als ein testimonium temporis, so wäre es dieses Finale, das man hierfür bestimmen sollte. Welche Sonorität, welcher Effect! Kaum findet sich sonst wo ein ähnliches Geschick in der Handhabung des Orchesters und der Stimmen zugleich. In Ansehung des Orchesters leisten die Deutschen dasselbe, vielleicht noch Besseres, vorausgesetzt, dass mehr Kenntniss, mehr Gesuchtes und mehr Interessantes in den Modulationen höher stehen, was ich aber verneine; denn, indem sie ihre Instrumentirung bis zum Aeussersten und zur Sophistik treiben, erstreben sie dabei oft die Inspiration. Aber für diesen Vollklang der Sonorität, woran sich die menschliche Stimme eben so gut wie das Orchester betheiligt, für diese mächtigen unvergleichlichen Resultate sind blos die Italiener geschaffen und unter ihnen vor allen Rossini.

Rossini ist auf die Nachwelt übergegangen, wir können sagen: er ist berühmt geworden; hierüber sind in Zukunft alle Stimmen einig. Deutschland, das ihn lange gering geschätzt und verkannt hat, lässt ihm heutzutage Gerechtigkeit widerfahren. Es ist richtig, dass man nur den »Barbier« und »Wilhelm Tell« für vollwichtig hält. Sei man mit dem Wenigen zufrieden, das aber hinreicht, einen Menschen zu den Göttern zu zählen! Seine Götter nannte er, wie Jedermann weiss, Haydn, Mozart, Beethoven. »Wie kannst du dich beklagen«, sagte ihm eines Abends ein Freund, der sich Mühe gab, die düstere Stimmung zu bekämpfen, die ihn gegen Ende seines Lebens erfasste: »Wie kannst du dich beklagen, der du in deinem Leben nur stets den Erfolg, nur die Triumphe gekannt, der du noch auf dieser Welt deine Apotheose gefeiert hast und weisst, dass du in der andern mit jenen Unsterblichen vereinigt sein wirst, welche du anbetest!« — »Nein«, rief er, »nicht mit jenen; du stellst mich zu hoch; ich bin nur ein Vasalle, sie sind Souveräne; sie haben nur schöne und reine Werke geschrieben, während ich nur meine italienische Carrière vorzuwerfen habe. . . Aber was willst du, mein Lieber, zu jener Zeit war ich jung und ohne Geld, ich musste leben, Vater und Mutter ernähren. . .« Und der brave Mann, der grosse Mann schwieg, das Auge voll Thränen, und an der Wärme seines Händedrucks konnte man die kindliche Erregung fühlen, der das Terzett im »Wilhelm Tell« entsprossen ist.

Beinahe hätte ich die Wiederholung der Afrikanerin vergessen! Doch man möge ruhig sein; es ist nicht meine Absicht, durch diese Thüre auf eine Discussion über das Genie Meyerbeer's zurück zu kommen, und ich will nur im Vorbeigehen ein Wort der Bewunderung über die neue Selika aussprechen. Die jetzige Afrikanerin gleicht in keiner Hinsicht der Persönlichkeit, welche Mme. Marie Sasse darstellte. An die Stelle dieser gefiederten und stets exaltirten Wildheit mit fremdartigen Gesten und derber Stimme ist uns nun eine wahre Heroine gegeben, ein Typus verzehrender Leidenschaft, sublimer Selbstaufopferung und rührender Melancholie, welche der Meister in voller Barbarei erblickt und die Gabriele Krauss neu erfunden hat, indem sie in die Schätze dieser Partitur sich vertiefte. Selika ist keineswegs eine sentimentale und moderne Figur, wie Valentine, Fides, Bertha und ihre verschiedenen Repertoire-Schwestern. Sie besitzt ihre passive und rauhe Persönlichkeit, ihre Seelengrösse, mit einem Worte: etwas Exotisches, das die grosse Künstlerin auf der Scene mit ihrem Geiste und ihrer Intelligenz zum Ausdrucke bringt, während andere sich damit begnügten, Gesicht und Arme braun zu färben. Zu allen Zeiten haben mir die Deutschen meine ausgesprochene Vorliebe für die »Afrikanerin« zum Vorwurfe gemacht; einer derselben besonders, Herr Hanslick, lässt sich keine Gelegenheit entgehen, über dieses Thema zu sprechen. Nun wohl, mag auch der Autor des musikalisch Schönen neuerdings ein Motiv des Erstaunens und des Scandals darin finden, so wird mich doch keine Rücksicht abhalten, noch einmal mehr meinen Gedanken auszusprechen. Der fünfte Act, zum Beispiel, ist die poetischste musikalische Elegie, die man nur hören kann. Mit dem wundervollen Solo der Saiteninstrumente als Einleitung bildet dieser Epilog für sich eine Oper in der Oper.

Jemand hat gesagt, eine classische Tragödie sei nichts anderes als ein fünfter Act in fünf Theilen. Demnach ist der fünfte Act der »Afrikanerin« für sich allein eine Tragödie; er hat sein Malerisches für sich, seine Träumerei. Wir werden von einem unendlichen Mitleid erfasst bei dem Anblick dieser farbigen Ariadne, deren Auge dem Segel des portugiesischen Theseus folgt, welcher sie verlässt und welchem sie wie einen Abschiedsstrauss die ergreifenden Melodien nachsendet, die sie vor ihrem letzten Athemzuge so lieblich ausströmt. Welch ein Genuss, dass dieser sublime Monolog nun seine Interpretin gefunden hat. Der Mlle. Krauss gebührt die Ehre, ihn in das rechte Licht gestellt zu haben; sie triumphirt aber nicht blos im fünften Acte, sondern in der ganzen Rolle, welche von ihr mit einem absolut neuen Charakter unterdrückter Revolte und stolzer Fügsamkeit unter das Joch gekennzeichnet wird. Die Sängerin steht eben so hoch wie die Tragödin; ihre Stimme erzielt überirdische Effecte, sie ist eine Fundgrube des ausgesuchtesten Strebens nach Sonorität und Klangerfolgen, welche uns entzücken und das fortgesetzte Trachten der Künstlerin nach dem Besseren darthun. Sich solchen Studien widmen, so für das Ideal kämpfen, wenn man schon, wie Mlle. Krauss im Besitze eines unbestrittenen Renommées ist, das ist gewiss ein leuchtendes Vorbild, von welchem manche gefeierte Celebrität zu profitiren gut thun wird. *L. v. St.*

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 4. September 1878. **Nr. 36.** XIII. Jahrgang.

Francesco Antonio Urio.

(Fortsetzung.)

Soviel zur Vertheidigung des William Crotch und zu seinen Ehren. —

Nach den Bemerkungen über das von mir in Aussicht gestellte Buch fährt Hiller fort: »Uns möge aber die Frage einige Augenblicke beschäftigen nach der Gerechtigkeit solcher Aneignungen. Denn wie viel man auch dem Genius verzeihen mag (und die Verzeihung wird leicht, wo die Bewunderung mit ihr Hand in Hand geht), den ewigen Gesetzen, welche die Menschheit regieren, bleibt er unterthan.« (S. 109.) Solches hat besagter Genius auch wohl nie bezweifelt. Aber an welches von den »ewigen Gesetzen« will unser Kritiker den Genius erinnern? An ein recht triviales, nämlich an das siebente mosaische Verbot! Denn er fährt fort:

»Ich weiss, dass mir nichts angehört
Als der Gedanke, der ungestört
Aus meiner Seele will fliessen,

ruft Goethe aus — und beredter ist der Glaube an das vielverkannte geistige Eigenthum wol nie ausgesprochen worden. Gerade weil der Gedanke *erfunden*, weil er unwillkürlich uns entströmt, empfinden wir seine Zugehörigkeit so tief — ja eigentlich als ein Stück unseres eigensten Wesens. Und je stärker ein bedeutender schaffender Geist das fühlen muss beim persönlichen Schaffen, je grösser sollte seine Achtung sein vor dem Eigenthum auch des geringsten Genossen. Was er mit dessen Aneignung erreicht, was er durch seine höhere Kraft daraus macht und der Welt schenkt, ändert das ursprüngliche Verhältniss nicht. Wird man dem Bildhauer erlauben, auch nur ein Stück rohen Marmors zu stehlen, weil er im Stande ist, die Statue einer Göttin daraus zu schaffen?« (S. 109—110.) Wahrscheinlich nicht, ebenso wenig wie dem Musiker, Notenpapier Tinte und Federn zu stehlen. Was man im Laden kaufen kann, soll man seinen Mitmenschen nicht heimlich entwenden; dies meinte Moses, als er das siebente Gebot formulirte. Wenn Herr Hiller weniger geistreich wäre, weniger abhängig von den Worten die ihm aus der Feder fliessen, dagegen etwas mehr Denkpedant, so würde er selbst bemerkt haben, dass er sich mit dem »rohen Marmor« lächerlich macht, denn dieser gehört als Material zum Notenpapier des Musikers, zum Farbentopf des Malers, zur Tinte des Poeten, hat aber mit einer gegenseitigen künstlerischen Arbeit nicht das geringste zu schaffen. Bei der Kunst handelt es sich immer nur um *Idealformen*, denen gegenüber alles was *Material* ist vollständig verschwindet. Wenn er sich diesen rein elementaren Begriff eingeprägt hätte, so bin ich überzeugt, dass er damit auch den »ewigen Gesetzen«, welchen das Gebiet der Kunst unterthan ist, um ein bedeutendes näher gekommen sein würde. Die Anklagen, welche er jetzt auf einer so morschen Unterlage leichtfertig errichtet, wären dann wahrscheinlich ganz unterblieben. Seine Abneigung gegen Händel würde doch leicht andere Oeffnungen gefunden haben. Nicht das, was der Künstler *erfindet*, ist sein Eigenthum im Sinne der Unantastbarkeit, sondern das was er als Werk *gestaltet*; wer sich dieses aneignet, der verletzt die »Achtung vor dem Eigenthum des Genossen«, der raubt ihm sein Werk und löscht seinen Namen aus. So machte es z. B. Bononcini, als er ein Madrigal von Lotti für sein eigenes ausgab, und er fiel dafür der verdienten Verachtung anheim bei denselben englischen Musikern, die Händel's *andere* Art, fremde Gedanken zu benutzen, täglich vor Augen hatten und keineswegs aus übermässiger Bewunderung geneigt waren, ihm alles zu verzeihen, sondern die ihm scharf auf die Finger sahen — es genüge hier zu bemerken, dass Dr. Pepusch ihr Haupt war. Aber selbst diejenigen unter ihnen, welche durch die aufsteigende Sonne Händel's sich mehr geblendet als erwärmt fühlten, fanden doch ganz leicht, was Herr Hiller immer noch nicht finden kann, nämlich dass eine Aenderung in der Sache zugleich auch »das ursprüngliche Verhältniss« — welches eben kein anderes ist als ein Diebsverhältniss — von Grund aus ändert. Wo der Andere, der erste Autor, in seinem Werke unangetastet bestehen bleibt, und wo eine Benutzung einzelner Theile desselben zu einem neuen und meistens sehr anders gearteten Ganzen ihn in seiner Existenz weder geistig noch materiell schädigt: da ist eine solche Verwerthung nach den strengsten Rechtsbegriffen durchaus gestattet und eine solche Neubildung des bereits Gebildeten, wodurch dieses abermals dem Glühfeuer der künstlerischen Phantasie ausgesetzt wird, zum Besten der Kunst sogar geboten. Am entsprechendsten werden wir uns ausdrücken, wenn wir das, was sich in einem gewissen Stadium der Entwicklung bei allen Künsten wesentlich gleich beobachten lässt, als einen naturgemässen Process bezeichnen. Wo die Sache einmal so weit gediehen ist, da hat »der Glaube an das vielverkannte geistige Eigenthum« allen Boden verloren. Diesen Glauben sollen die angeführten Verse von Goethe predigen — in einer »Plauderei« (wie Herr Hiller seinen Aufsatz betitelt) ist natürlich nichts amüsanter, als die Hauptbeweise aus einem Dichterworte zu ziehen, dem nach seiner prismatischen Art jeder beliebige Sinn entnommen werden kann. Schlimmer wird es freilich, wenn wir jene Plauderei und damit auch ihre Beweis-

führungen ernst nehmen: dann verwandeln sich die poetisch schönen Worte Goethe's in ein reines Blech.

So etwas passirt geistreichen Leuten sehr oft. Sie sind zu quecksilberig und weitaus nicht pedantisch genug, um ein Problem consequent durchzudenken unter Abweisung aller fremdartigen Elemente. Auch Herr Hiller vermengt beständig Streu und Hafer. Zur Verstärkung seines obigen, auf Diebstahl hinauslaufenden Argumentes bemerkt er weiter: »Ohnehin, wie viel verdanken die Männer, welche berufen waren, eine grosse Periode geistigen Schaffens abzuschliessen, wie viel verdanken sie ihren durch sie verdunkelten, ja vergessenen Vorgängern! Die Mittel, zu welchen diese gelangt, sie finden sie zu freier Anwendung vor — die Formen, welche diese organisch entwickelt, sie stehen ihnen zu Gebote — sie athmen die reinere Luft, sie erfreuen sich des helleren Lichtes, sie nähren sich mit kräftigeren Stoffen. Sie drücken einer Masse von Gedanken, von welchen die geistige Atmosphäre erfüllt worden, den Stempel ihrer mächtigen Individualität auf, und nach *ihrem* Namen nennt die Nachwelt eine ganze Epoche und sucht deren Charakter nur in ihren Werken.« (S. 110.) Die Verschiebung der Thatsachen und die Uebertreibung, welche in diesen Worten liegt, ist für die meisten Leser auf dem musikalischen Gebiete nur deshalb nicht ersichtlich, weil hier die Entwicklung der Kunst noch ebenso unbekannt ist wie die Mehrzahl der charakteristischen Werke. Setzen wir für die Musik etwa die Malerei, so weiss jeder Besucher der grossen Gallerien, dass die »Nachwelt« keineswegs den Charakter ganzer Epochen nur in den Werken der wenigen grössten Meister erblickt, sondern für die Fülle der Ausdrucksweisen auch eine Fülle der Namen, der Werke grosser oder kleiner Meister dankbar im Gedächtniss hat. Den besten künstlerischen Gedanken ihrer Zeit haben die grössten Künstler allerdings zum besten Ausdrucke verholfen und damit wohl verdient, dass die Epochen, wenn man sie kurz bezeichnen will, ihre Namen tragen. Um so mehr haben sie dieses verdient, wenn man erwägt, auf welchen mühevollen Wegen sie dazu gekommen sind. Denn ihre Stellung zu den unmittelbaren Vorgängern und Zeitgenossen, welche sie überboten, kann nicht gründlicher verkannt werden, als in Hiller's Worten geschieht. Dass sie den Gedanken, von welchen die Atmosphäre ihrer Zeit erfüllt war, schliesslich *ihren* Stempel aufdrückten, dies allein muss von dem Gesagten als zutreffend angesehen werden. Aber dass diese Atmosphäre von *reiner* Luft erfüllt gewesen sein soll, dass ihnen die Formen bereits organisch entwickelt in die Hand gedrückt wurden, dass ihnen ein helleres Licht leuchtete als denen, die unmittelbar vor ihnen standen, eben deshalb *weil* sie vor ihnen standen, und so weiter: von alle dem ist genau das Gegentheil richtig. Diejenigen Formen, um welche es sich hauptsächlich handelte, waren von den unmittelbaren Vorgängern immer nur in einzelnen Theilen zutreffend oder musterhaft, im Ganzen aber mehr oder weniger unorganisch behandelt; eben in dieser ihrer Behandlung galten sie den Zeitgenossen als Meister und Vorbilder, durch welche die allgemeinen Wünsche zum Ideal erhoben waren. Der einzige, welcher kein seliges Genügen daran fand, war der jüngere Genius, und hiermit war ihm seine ganze Stellung angewiesen. Der, nach dessen Namen die Periode benannt wird, war seinen Zeit- und Kunstgenossen, soweit er sich von ihnen unterschied, lange Zeit durchaus überflüssig, eine Spätgeburt, ein Eindringling. Master Green hat dies gegen Shakespeare in Worten ausgesprochen, die für Alle gelten. Darin liegt das Kampfmotiv, welches der Genius contrapunktiren und instrumentiren muss, er mag wollen oder nicht. Sind die hauptsächlichen Formen von Denen, welche den Tag beherrschen, unorganisch oder unkünstlerisch festgelegt, so müssen sie losgelöst werden. Ohne eine durchdringende kritische Thätigkeit ist solches nicht zu bewirken; es ist also erklärlich, warum wir ohne Ausnahme die Wahrnehmung machen, dass der jeweilige grösste Künstler seines Faches zugleich auch der grösste Kritiker desjenigen Gebietes ist, welches er mit seiner Praxis umspannt. Weil das einzelne, von seiner Zeit als ein Ideal verehrte Werk ihm nicht genügte, richtete er seine Augen prüfend in jeden Winkel, entdeckte hier und dort Theile oder Anfänge des reineren Ganzen, welches ihm vorstand, aber dieses Ganze nirgends. In einem solchen Streben, nicht aber etwa aus Grossmannssucht, gelangt der grosse Künstler zur Universalität des Stils. Die Auseinandersetzung mit den unmittelbaren Vorgängern wird hierbei so verschieden sein müssen, wie die Verhältnisse sind, bleibt sich aber im Wesentlichen immer gleich. Sämmtliche grosse Meister rangen sich aus künstlerischen Verhältnissen empor, die bei einer frühlingsartigen Fülle der Production eben dieses gemein hatten, dass diejenigen Formen, auf welche es schliesslich ankam, rückläufig entwickelt waren und eben dadurch einen Abfall der Kunst von der bereits früher erreichten Höhe zu Wege brachten. Deshalb erscheinen jene Zeiten auch so beengt, die Menschen so klein, so beschränkt in ihren Idealen; obwohl man sich dort meistens unter naturfrischen und liebenswürdigen Geschöpfen bewegt, wird man es doch nicht lange bei ihnen aushalten, sondern entweder vorwärts treiben im Ideenstrom des neuen Genius, oder rückwärts in die ruhige See einer volleren und tieferen Kunst. Bei aller Fülle im Ganzen und bei allem vollendet Schönen im Einzelnen ist die Atmosphäre gedrückt; man sehnt sich nach reinerer Luft, nach einem Lichtstrahl der in den hundertfach sich durchkreuzenden und widersprechenden Actionen das Gesammtgebiet erhellte, also nach denjenigen befreienden Elementen, von welchen Herr Hiller glaubt, dass sie dem Genius bereits in die Wiege gelegt wurden, um ihn unablässig zu begleiten. Wäre solches der Fall gewesen, so würden die Biographien unserer grossen Meister anders lauten, als jetzt der Fall ist, und der künstlerische Genius seiner Zeit sein, wäre eine so wundervoll leichte, angenehme und genussreiche Aufgabe, dass man mit dem Schöpfer hadern möchte, warum er denn alle zeitliche und ewige Gunst gerade auf den Einen häufte. Aber so ist es nicht; erwarb der Eine höheren Lohn als der Andere, so kam es lediglich daher, dass er ein getreuerer Knecht war. Auch die Rückwirkung seiner Kunst auf die Vorzeit ist nicht so, wie sie uns angegeben wird. Verdunkelt oder vergessen gemacht hat er seine Vorgänger nur auf eine gewisse Zeit in den Augen beschränkter Menschen, im Grunde aber hat er sie erhellt und wesentlich dazu beigetragen, dass ihr Werk der Vergessenheit entrissen ward. Als die wahre Leuchte der Zeit und als die Vereinigung der verschiedenartigsten Bestrebungen erregen vom Standpunkte seiner Kunst aus jene Werke jetzt Interesse und finden Verständniss in einem Grade, wie es ohne das Vorhandensein eines solchen Centrums auf die Dauer niemals möglich gewesen wäre. Das Einzige, was der Grosse an den Werken seiner Vorgänger indirect zerstört und direct verdunkelt oder vergessen gemacht hat, war das künstlerisch Verkrüppelte oder Idealwidrige, und dafür segnen wir ihn. Um das zu vollbringen, hat er jederzeit seine Existenz einsetzen müssen. Schmälern wir ihm also den Ruhm und uns die Einsicht nicht durch Trübung der geschichtlichen Verhältnisse.

(Fortsetzung folgt.)



Zur Verbesserung des Musikunterrichtes.

Von **A. Tuma.**

(Fortsetzung.)

VIII.

Gesangunterricht.

Es ist klar, dass sich in mehrstimmigen Sätzen sowohl die in den einzelnen Stimmen liegenden melodischen als auch die harmonisch auftretenden Modulationen nur im temperirten Tonsysteme ohne Ausnahme mit gleicher Reinheit vollziehen können. Die Gegner der temperirten Stimmung werden zwar behaupten, es solle hier richtiger heissen, dass die gedachten Uebergänge im temperirten Systeme in gleicher Unreinheit auftreten, wenn aber in Erwägung gezogen wird, dass schon zufolge der alten Generalbasslehre transponirte Uebergänge als richtig zu betrachten waren und auch heutzutage Niemand bestreitet, dass z. B. ein von C-dur nach B-dur führender Uebergang ohne Veränderung seiner harmonischen und melodischen Anlage auch als Uebergang von Fis-dur nach E-dur u. dergl. benutzt werden kann, so versteht es sich wohl von selbst, dass für uns das temperirte System als das reine System zu gelten hat und der Unterricht in jeder Art der Tonhöhenerzeugung um so mehr auf Grundlage dieses Tonsystemes zu ertheilen ist, als schon mehrere unserer hervorragendsten Vorgänger (darunter auch Spohr) die diesem Tonsysteme entsprechende Intonation als die richtige bezeichneten und auch die Wissenschaft nicht nur nichts dagegen einzuwenden vermag, sondern sich sogar befürwortend ausspricht.

Beim Gesangunterricht haben die Lernenden gewöhnlich die Richtigkeit der von ihnen erzeugten Tonhöhen durch das Vergleichen derselben mit den Tönen eines Tasteninstrumentes oder einer Violine zu beurtheilen. Mittelst eines zu diesem Zwecke geeigneten Instrumentes dieser Art erzeugt, müssen alle gleichnamigen Tonintervalle und alle der Ordnung und Richtung nach gleiche Tonintervalle enthaltende Tonfolgen, folglich auch alle Triaden in gleicher Reinheit in die Erscheinung treten und diesem Umstande entsprang schon vor mehreren Jahren die Idee, nicht nur die erwähnten Instrumente auf Grundlage der Triade und ihrer Ueberschreitungstöne zu stimmen, sondern auch die zum Unterrichte im Singen und im Spielen der Streichinstrumente erforderlichen Lehrsysteme so zu construiren, dass die Gehörbildung der Lernenden auf diese Grundlage gestellt erscheint.

Diese Art die Tasteninstrumente zu stimmen, die jedenfalls viel einfacher und schneller zum Ziele führend ist als die gewöhnliche, besteht darin, dass zuerst vom Tone *a* ausgehend die Triaden *a g f* und *a h cis* in Ordnung gebracht werden; hierauf stimmt man, vom *f* ausgehend, die Triade *f es des* und dann mit Benutzung der Quart, oder wenn man schon geübt ist, mit Benutzung der kleinen Secunde die Ueberschreitungstöne dieser Triaden, nämlich *c, e, gis* und *d*, wodurch das Stimmen der von *c* und *d* begrenzten Tonabtheilung beendet und nach jeder Seite hin der Anfangston für das weiter in derselben Weise fortzusetzende Verfahren bestimmt wird.

Bekanntlich zählen mit Sicherheit rein spielende Violinisten zu den Seltenheiten, es ist daher denjenigen Lehrern, die sich beim Gesangunterrichte der Violine bedienen, anzurathen, das Griffbret ihres Instrumentes nach dem Muster der Guitarre oder Zither mit Metallbünden versehen zu lassen; sieben in den entsprechenden Entfernungen von einander angebrachte Bünde, von denen der zweite, vierte, fünfte und siebente die der grossen Secunde, grossen Terz, grossen (reinen) Quart und grossen (reinen) Quint, der erste, dritte und sechste dagegen die der kleinen Secunde, kleinen Terz und kleinen (verminderten) Quinte jeder leeren Saite entsprechenden Griffstellen einnehmen, genügen vollständig, und es wäre zu wünschen, dass man besonders in den Lehrerseminarien diesem Rathe Gehör schenken möchte, weil dadurch nicht nur den Candidaten das Erlernen des Violinspielens, das ja überhaupt nur des gedachten Zweckes wegen im Lehrplane dieser Anstalten figurirt, erleichtert, die erforderliche Lehrzeit abgekürzt und die Gefahr des Falschgreifens beseitigt würde.

Im neuen Lehrsysteme für den Gesangunterricht erscheinen als erste Lehrobjecte die Töne *e, d* und *c*, die Tonfolgen *e e, d d, c c* und die aus den erstgenannten Elementen weiter entspringenden kleinen Tonfelder und Tonfeldercombinationen*) *c d, d c, d e, e d, c e, e c, c d e, e d c* und *c e d, e c d, d c e, d e c*.

Die zweite Gruppe der Objecte bilden die aus der Verbindung des neu hinzukommenden Elementes *f* mit den die erste Gruppe bildenden Elementen und Tonfolgen resultirenden Objecte.
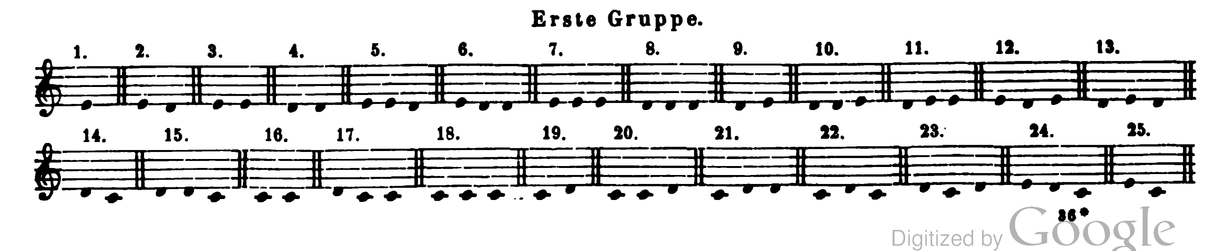
Die dritte und vierte Gruppe bilden Objecte, die aus den ebenfalls zuerst einzeln zu lehrenden Elementen *g, a, h* und *g, a, h, c* in derselben Weise zusammengesetzt sind, wie die Tonfolgen der ersten und zweiten Gruppe aus den Elementen *c, d, e* und *c, d, e, f*.
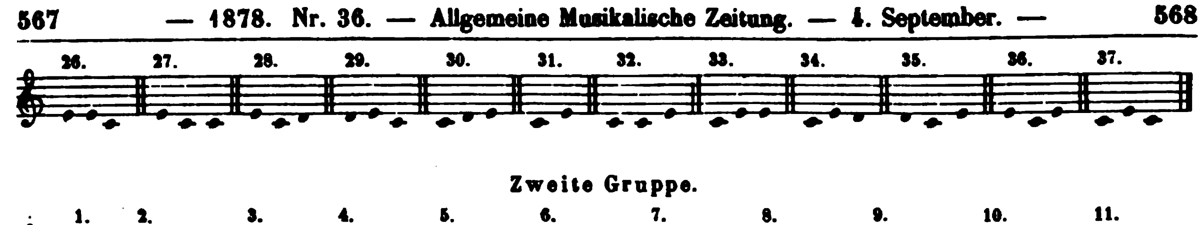
Die fünfte und sechste Objectgruppe enthalten diejenigen Tonfolgen, in welchen jedes der hier neu hinzukommenden Elemente *cis* (*des*), *dis* (*es*), *gis* (*as*) und *ais* (*b*) mit jedem benachbarten (nur einen halben Ton entfernten) Elemente in Verbindung stehen; die siebente und achte Objectgruppe bilden, wie man aus der nachfolgenden Darstellung der bisher aufgezählten Objecte ersieht, den Schluss der Tabelle I. und enthalten alle anderen aus den Tönen *c, cis, d, dis, e, f* und *g, gis, a, b, h, c* noch combinirbaren, aus zwei und drei Elementen bestehenden Tonfolgen.

*) Eine aus zwei Tönen oder aus drei und mehr nach einer Richtung (nach aufwärts oder abwärts) auf einander folgenden Tönen bestehende Tonreihe heisst Tonfeld, eine aus zwei oder mehreren Tonfeldern zusammengesetzte Tonreihe heisst Tonfeldercombination. Vgl. Jahrgang 1876 Sp. 803 und 820.
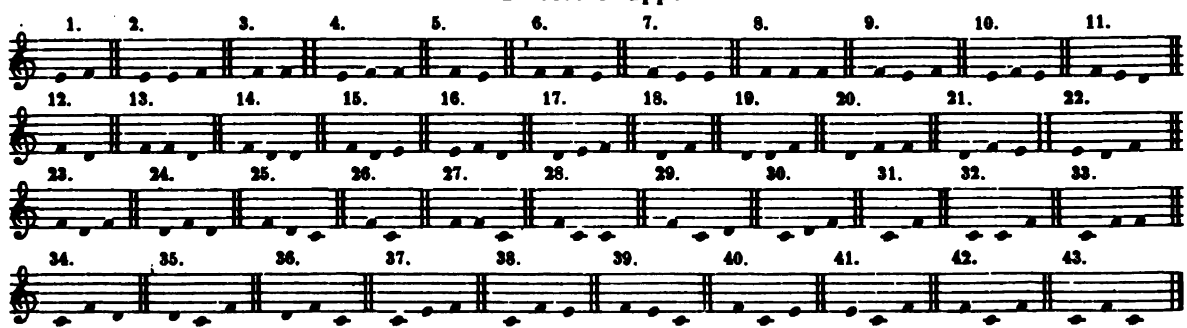
Tabelle I.

Erste Gruppe.
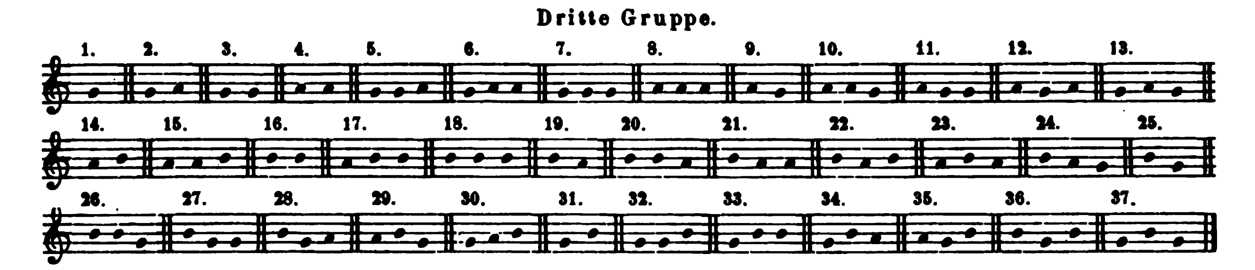




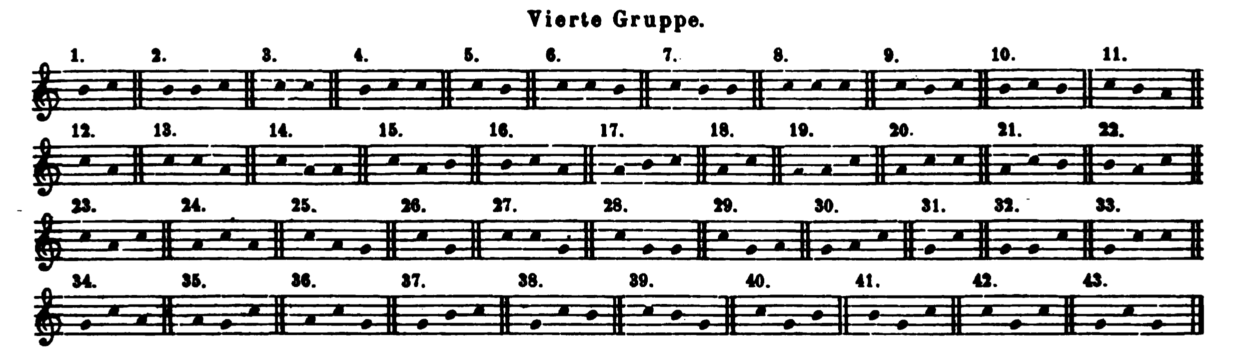
Zweite Gruppe.
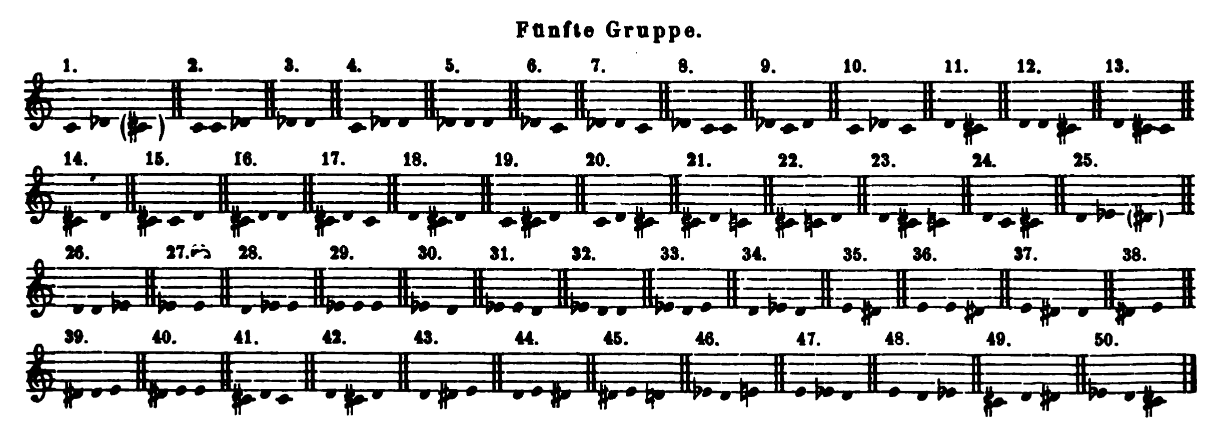


Dritte Gruppe.

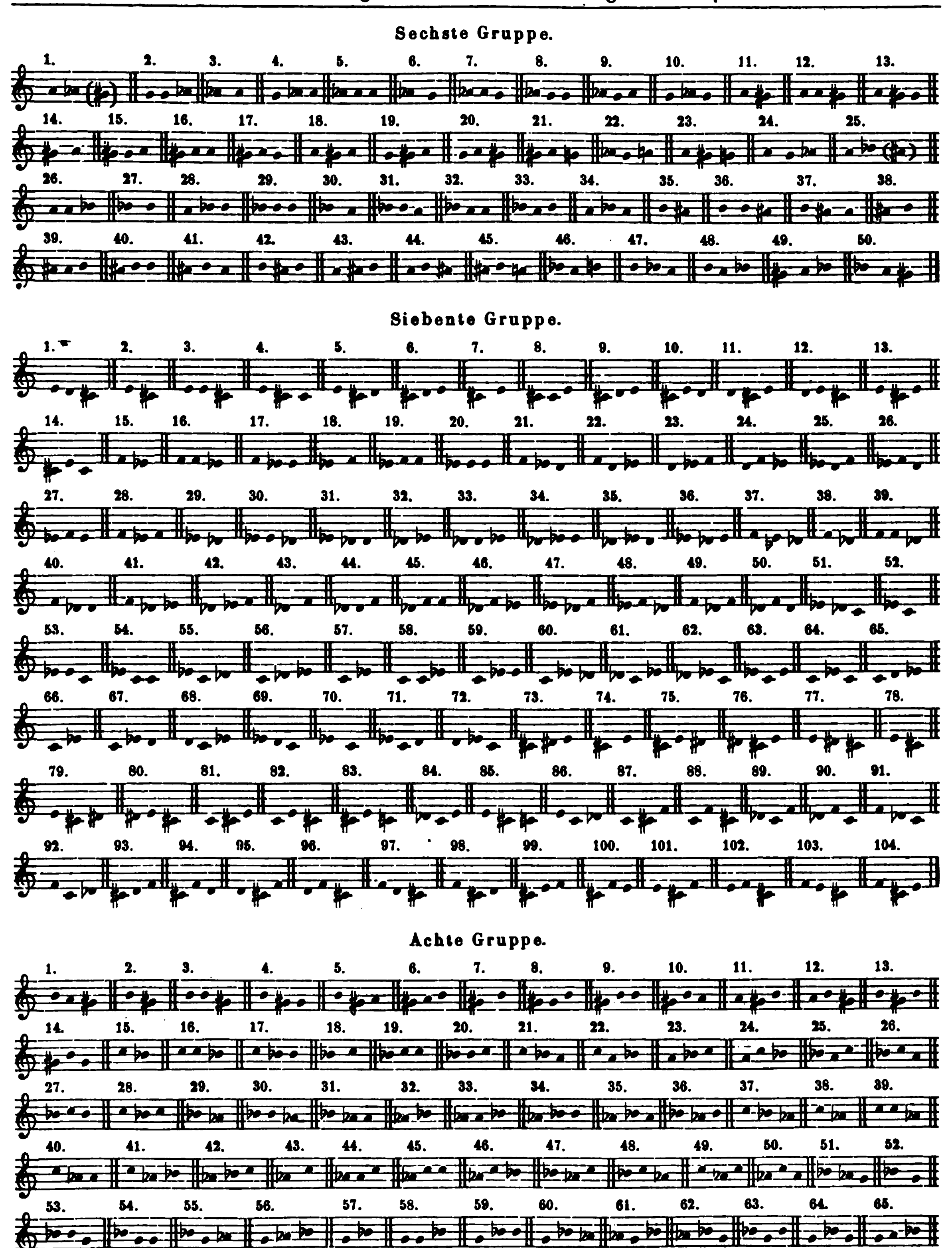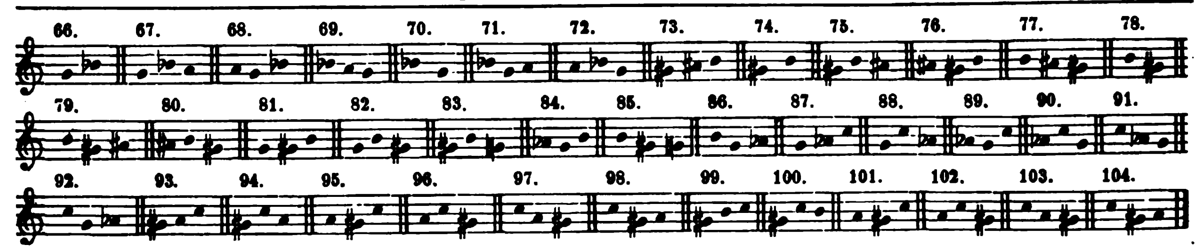


Vierte Gruppe.



Fünfte Gruppe.




Sechste Gruppe.
Siebente Gruppe.
Achte Gruppe.



Von den folgenden (aber hier nicht zum Abdruck gelangenden) Tabellen enthält die Tabelle II., die aus der Verbindung des bis jetzt noch nicht erwähnten Tones *fis* (*ges*) mit seinen benachbarten Tönen *f* und *g* und den Tönen *c*, *d*, *e* und *a*, *h*, *c* resultirenden und die Tabelle III. alle übrigen in den Tabellen I. und II. nicht angeführten, durch die Verbindung der Elemente *c*, *cis* (*des*), *d*, *dis* (*es*), *e*, *f*, *fis* (*ges*), *g*, *gis* (*as*), *a*, *ais* (*b*), *h* und *c* entstehenden zwei- und dreigliederigen Tonfolgen. In den noch übrigen Tabellen sind die zwischen *c* und *f*, *fis* und *f*, *c* und *f*, *e* (kl. Bass *e*) und *c*, *e* und *f*, *e* und *c*, *e* und *f*, *f* und *c*, *c* und *c*, *fis* und *c*, *c* und *c*, *c* und *f*, *f* und *f*, *c* und *f*, *g* und *f* und endlich die zwischen *c* und *f* möglichen, aus zwei und drei Elementen bestehenden Tonfolgen untergebracht, daher das neue Lehrsystem nicht nur alle zur Ertheilung des vollständigsten Unterrichts im Gesange erforderlichen Objecte, sondern diese auch in einer so beschaffenen tabellarischen Anordnung und Gruppirung enthält, dass sowohl die jeder Stimmengattung entsprechenden Objecte leicht aufgefunden, als auch die Schulung der Stimme in naturgemässester und vollkommen logisch richtiger Weise erfolgen kann. Der Grund, zufolge welchem diese Partie des neuen Lehrsystems nur zwei- und dreigliederige Objecte enthält, ist rhythmischer Natur und erwächst aus den nächstens in Anregung zu bringenden Wahrnehmungen.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Arrangements für Pianoforte zu zwei Händen.

Johannes Brahms. Variationen über ein Thema von Robert Schumann für Pianoforte zu vier Händen. Op. 23. Für Pianoforte zweihändig bearbeitet von **Theodor Kirchner.** Pr. 3 ℳ 50 ₰. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Ein von Brahms componirtes, von Kirchner arrangirtes Werk bedarf besonderer Empfehlung nicht, um ihm Eingang bei den Clavierspielern zu verschaffen. Wir könnens uns getrost bequem machen und lassen es deshalb auch dabei bewenden, der zweihändig clavierspielenden Welt das Vorhandensein eines Kirchner'schen Arrangements von obigem Werke zu signalisiren.

Robert Schumann. Märchenerzählungen. Vier Stücke für Clarinette (ad libitum Violino), Viola und Pianoforte. Op. 132. Für das Pianoforte übertragen von **Ludwig Stark.** Pr. 3 ℳ. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Es ist keine so leichte Aufgabe, das Schumann'sche Werk mit seinen drei concertirenden Instrumenten befriedigend für Clavier allein zu setzen. Herr Stark hat sie gut gelöst und damit wiederum seine besondere Befähigung für Arbeiten dieser Art dargethan. Es kommen allerdings knauplige Stellen vor, sie sind aber dem Bearbeiter kaum zur Last zu legen, wurzeln vielmehr in der Natur der Composition. Sonst ist das Arrangement spielbar und wird dasselbe allen Verehrern Schumann's willkommen sein.

Richard Barth. Neue deutsche Tänze für Pianoforte zu vier Händen. Op. 4. Für Panoforte zweihändig bearbeitet vom Componisten. Pr. 2 ℳ 50 ₰. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

In No. 2 der »Kritischen Briefe« dieser Zeitung (1877 Sp. 445) wurden die Tänze anerkennend besprochen. Indem wir dem dort Gesagten uns anschliessen, bemerken wir in Bezug auf vorliegende vom Componisten selbst besorgte Bearbeitung für zwei Hände, dass dieselbe praktisch und empfehlenswerth ist. *Freidank.*

Lieder für eine Singstimme.

Carl Attenhofer. Fünf Lieder für eine Mezzosopran- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 26. Complet Pr. 3 ℳ. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1878.

Von diesen Liedern gefallen uns No. 1 und 5 am meisten. Das erste »An meiner Thüre, du blühender Zweig« aus dem »Rattenfänger von Hameln« von Jul. Wolff ist gut erfunden, warm in der Empfindung und schmiegt sich dem Gedicht treffend an. Das letzte im Volkston gehaltene »Unter dem Lindenbaum« von A. Strodtmann ist wohl das gelungenste von allen, und an und für sich betrachtet, ein schönes Lied zu nennen. Der Volkston ist, wenn auch der harmonische Theil hie und da über ihn hinausgeht, doch im Ganzen mit Glück angeschlagen. Das rührend Naive in dem Liede wird ihm sicher bald Freunde in der Sängerwelt erwerben. No. 2. »Jägerlied aus dem wilden Jäger« von Jul. Wolff ist in Bezug auf den Jägerton charakteristisch. No. 3. »Der Mond scheint durch den grünen Wald«, und No. 4. »Vergissmeinnicht«, beide ebenfalls aus dem »Wilden Jäger« von Wolff, enthalten hübsche und gelungene Einzelheiten. Die Lieder des talentvollen Componisten verdienen unseren Sängern bestens empfohlen zu werden.

Ernst Rentsch. Zwei Lieder für eine tiefe Stimme mit Pianofortebegleitung. Op. 14. Pr. à 80 ₰. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1878.

Wir sollen unsere Meinung sagen über die Lieder und sinnen schon eine Zeitlang hin und her und zerkäuen die Feder und fangen an und streichen wieder und wissen die Worte nicht zu finden, mit denen wir dem Verfasser einiges Schöne sagen könnten, ohne mit unserm musikalischen Gewissen in Conflict zu gerathen. Vielleicht fallen uns später und über Nacht die rechten Worte ein, dann sollen sie nicht unausgesprochen bleiben. Einstweilen beschränken wir uns darauf, des Verfassers Aufmerksamkeit auf die Harmoniefolgen vom 7. zum 8. und vom 20. zum 21. Takt in No. 1 und vom 11. zum 12. Takt in No. 2 hinzulenken und ersuchen ihn, die Stellen vorläufig eigner Kritik zu unterziehen. Die beiden gewählten Gedichte sind »Gruss« von Geibel und »Ewige Liebe« von Heine. *Freidank.*

Die Concerte der Saison in Paris.

Zweiter Artikel.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Es war leicht voraus zu sehen, dass der Tag kommen würde, an welchem das Piano mit Einer Claviatur der Virtuosität der Pianisten nicht mehr genügen werde. Dieser Tag ist nunmehr gekommen. Die Herren Oscar Comettant und die Gebrüder Mangeot, Verfertiger von französisch-amerikanischen Pianos, sind die Erfinder eines neuen Instruments, das sie *Piano à doubles claviers renversées* nennen und das jeder Hand vollständige Unabhängigkeit und gänzlich freie Bewegung gestattet. Wir werden sehen, dass man davon Missbrauch machen wird. Diese Herren, unterstützt von dem polnischen Pianisten Zarebski, welcher sich durch zweimonatliches Studium in den Stand gesetzt hat, die Vortheile des vervollkommneten Instruments ins Licht zu stellen, haben in den Salons des musikalischen Instituts der Rue Neuve des Petits Champs zu Versuchen, welche nicht wiederholt zu werden brauchen, auf zwei Mal eine aus Künstlern und Kritikern zusammengesetzte Jury eingeladen. »Das ist kein Fortschritt,« sagte Herr Gounod, »das ist eine Revolution.«

Man höre, worin der Mechanismus des neuen Instruments besteht: über dem gewöhnlichen Clavier, das von der linken Seite beginnend aus der Tiefe zur Höhe geht, ist ein anderes sehr nahe dem ersten befindliches Clavier angebracht, das ebenfalls links anfangend von der Höhe zur Tiefe geht. Der Fingersatz für die beiden Hände wird dadurch gleichmässig und jede Hand befindet sich im Besitze von vollen sieben Octaven. Noch mehr: nachdem jedes Clavier die Saiten eines von dem andern völlig unabhängigen Pianos erklingen macht, das wie alle Pianos mit zwei Pedalen versehen ist, so ergiebt sich daraus bei gewissen Läufen, welche von beiden Händen *unisono* ausgeführt werden, eine doppelt so starke Klangfülle, als sie von einem gewöhnlichen Clavier erreicht werden kann. »Fernerhin giebt es weder Verrenkungen des Körpers, noch ungraziöse Bewegungen der Arme« versichert uns Herr Comettant, der sich selbstverständlich zum Apologisten der Erfindung macht, welcher er seinen Namen gegeben hat; »die tiefsten Noten wie die höchsten, die rapidesten Läufe in den höheren Octaven, wie die Arpeggien und gehaltenen Noten in den unteren, befinden sich unter den Fingern einer jeden von beiden Händen, die sie mit demselben Fingersatz, in Folge dessen mit derselben Leichtigkeit ausführt.«

Die Pianisten, von edlem Wetteifer angespornt, werden sich nun ans Werk machen, und die Palme wird demjenigen zu Theil werden, der auf dem Piano »mit verkehrten Clavieren« die verkehrtesten Effecte hervor zu bringen weiss. Wer wird nachher noch zu behaupten wagen, dass das Piano nichts als ein degenerirtes Clavier sei?

Bis wir indessen Zeugen der wundervollen Aufführungen sind, welche auf den Pianos mit zwei Clavieren zu Stande gebracht werden, fahren diejenigen, die nur eines besitzen, fort, unter den Händen einer Plejade von mehr oder weniger gewandten Pianisten zu ertönen und werden uns genug Lärm zu machen dünken.

Nahezu fünfzig Concerte sind seit dem Beginne der Saison von Pianisten gegeben worden und zwar von einigen schon seit langer Zeit berühmten, wie: Mme. Montigny-Rémaury, Mme. Josephine Martin, den Herren Valentin, Alkan, Magnus, Diemer, Antoine de Kontsky; von anderen, die es zu werden hoffen. Unter den Letzteren darf ich folgende nennen: die Herren Breitner und Lewita, beide Oesterreicher; de Bertha, einen ungarischen Pianisten; Moszkowski, einen polnischen Pianisten, Martucci, einen italienischen Pianisten; Mlle. Zoë Tilkin, eine belgische Pianistin, Mlle. Marie-Louise Rouff, Schülerin des Herrn Marmontel; Mlles. Gabriele Pottier, Pauline Boutin, Marie Poitevin, Zöglinge des Herrn Delaborde; Mme. Suffit, Mme. Camut-Bernard, Mlle. Caroline Chaucherau, Marie de Verginy, Marie Ravelet und endlich die kleine Gemma Luziani, neun und ein halbes Jahr alt.

Es giebt also in Paris Pianisten aus allen Ländern und von jedem Alter. Man trifft aber deren mehr junge als alte, obwohl man noch in sehr vorgerückten Jahren Clavier spielen kann. Mit Vergnügen constatire ich auch, dass die männlichen Pianisten fast sämmtlich darauf Verzicht geleistet haben, sich von gewöhnlichen Sterblichen durch die Länge ihres Haarwuchses zu unterscheiden. Diese Revolution, die sich allmälig, weislich und gemächlich vollzogen hat, wie sich alle Revolutionen vollziehen sollten, datirt von dem Zeitpunkte her, wo Liszt sich tonsuriren liess. Jemand hat an jenem Tage gesagt: das Piano führt zu allem, sogar zur Tonsur. Es ist jedoch keinem Zweifel unterworfen, dass früherhin ein behaarter Pianist bei gleichem Talente viel mehr Wirkung hervor brachte und auf das Publikum einen stärkeren Zauber ausübte, als ein Pianist mit einem Tituskopfe. Die Art, seine Löwenmähne zu schütteln und den Kopf nach einem rapiden Laufe oder irgend einer brillanten Cadenz zurück zu werfen, war unwiderstehlich. Einige Pianisten wischen sich wohl noch die Stirne oder die Fingerspitzen mit einem feinen Batist-Taschentuche ab, aber das ist auch alles.

Ich muss auch zum Lobe unserer modernen Pianisten sagen, dass die Musik, welche sie vortragen und selbst die, welche sie componiren, einer edleren und erhabeneren Stilgattung angehört, als derjenigen, welche zu Zeiten der Potpourris, der Transcriptionen, der bis ins Unendliche variirten Themas und der Phantasien florirte. Sie können sich auch öfters als früher den Luxus gestatten, mit Orchester zu spielen, und es giebt welche unter ihnen, die, obschon Virtuosen ersten Ranges, doch zu gleicher Zeit ausgezeichnete Musiker und sehr distinguirte Symphoniker sind. Der Meister aller dieser ist Herr Camille Saint-Saëns, auf dessen Spur in erster Reihe Herr Widor wandelt, der Autor eines sehr beachtenswerthen Concertes, das letzten Winter bei Erard aufgeführt worden ist; allein Herr Widor ist mehr Orgelspieler als Pianist; deshalb hat er auch Herrn Diemer gebeten, die Ausführung des Clavierpartes des besagten Concertes zu übernehmen. In einem Violoncell-Concerte desselben Componisten, das an dem nämlichen Abende zu Gehör gebracht wurde, spielte Herr Delsart, ein wie man weiss sehr tüchtiger Virtuose, die Solostimme. Es wäre allerdings Einiges auszusetzen an der Art, wie Herr Widor die Hülfsmittel dieses edelsten von allen Orchester-Instrumenten verwendet; allein ich wüsste ihm in der That kein Muster vorzuschlagen, indem es sehr schwer ist, dem Violoncell seinen wahren Charakter und seine Eigenthümlichkeiten zu wahren und zugleich seine besonderen Eigenschaften gehörig ins Licht zu stellen, wenn man ihm zugleich in Mitte der Masse des Orchesters die Rolle nicht entziehen will, die es als Orchesterinstrument auszuführen hat.

Ich möchte hier beifügen, dass von allen Instrumenten, das Piano nicht ausgenommen, das einzige, welches weder von dem Hinzutreten, noch von der Sonorität des Orchesters etwas zu fürchten hat, die Violine ist.

(Schluss folgt.)



ANZEIGER.

[200]

Conservatorium für Musik in Stuttgart.

Mit dem Anfang des **Wintersemesters,** den 17. October 1878, können in diese, unter dem Protectorat Seiner Majestät des Königs von Württemberg stehende und von Seiner Majestät, sowie aus Mitteln des Staats und der Stadt Stuttgart subventionirte Anstalt, welche für vollständige Ausbildung sowohl von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor-, Solo- und dramatischen Gesang, Clavier-, Orgel-, Violin- und Violoncellspiel, Tonsatzlehre (Harmonielehre, Contrapunkt, Formenlehre, Vocal- und Instrumentalcomposition nebst Partiturspiel), Orgelkunde, Geschichte der Musik, Aesthetik mit Kunst- und Literaturgeschichte, Declamation und italienische Sprache, und wird ertheilt von den Professoren **Alwens, Debuysère, Faisst, Keller, Koch, Krüger, Lebert, Levi, Pruckner, Scholl, Singer, Stark;** Hofkapellmeister **Doppler,** Musikdirector **Linder,** Hofschauspieler und Hofsänger **Hesner,** Kammermusikern **Wien** und **Cabisius;** ferner den Herren **Attinger, Beron, Bühl, Feinthel, Ferling, Wilhelm Herrmann, Hilsenbeck, Hummel, Laurösch, Herstatt, Rein, Runzler, Schuler, Schwab, Seyboth, Seyerlen, Sittard, Vögeli** und **Wünsch,** sowie den Herren **Doppler jun.** und **Götschius** und den Fräulein **P. Dürr, Cl. Faisst, H. Koch** und **A. Putz.**

Für das Ensemblespiel auf dem Clavier ohne und mit Begleitung anderer Instrumente sind regelmässige Lectionen eingerichtet. Zur Uebung im öffentlichen Vortrag ist den dafür befähigten Schülern ebenfalls Gelegenheit gegeben. Auch erhalten diejenigen Zöglinge, welche sich im Clavier für das Lehrfach ausbilden wollen, praktische Anleitung und Uebung im Ertheilen von Unterricht innerhalb der Anstalt.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsstunden beträgt für Schülerinnen 240 Mark, für Schüler 260 Mark, in der Kunstgesangschule (mit Einschluss des obligaten Clavierunterrichts) für Schüler und Schülerinnen 360 Mark.

Anmeldungen wollen spätestens am Tage vor der am Samstag, den 12. October Nachmittags 2 Uhr stattfindenden Aufnahmeprüfung an das Secretariat des Conservatoriums gerichtet werden, von welchem auch das ausführlichere Programm der Anstalt zu beziehen ist.

Stuttgart, den 27. August 1878.

Die Direction:
Faisst. Scholl.

(H 62964.)

---

[201] Im Verlage von ***Julius Hainauer,*** Kgl. Hofmusikalienhandlung in Breslau erscheint in Kurzem das **vom Verein für Kammermusik in St. Petersburg preisgekrönte:**

Quintett

für zwei Violinen, Bratsche und zwei Violoncells

von **Bernhard Scholz.**

Op. 47.

---

[202] Soeben erschien in meinem Verlage:

SONATE

für

Pianoforte

componirt

und **Herrn Professor Dr. Ludwig Stark in Stuttgart** gewidmet

von

Eduard Hille.

Op. 44.

Pr. 3 ℳ 50 ₰.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[203] Soeben erschien in meinem Verlage:

Aschenbrödel.

Für Mezzosopran- und Sopran-Solo, weiblichen Chor, Pianoforte und Declamation. Märchen-Dichtung von **Heinrich Carsten.** Musik von

Carl Reinecke.

Op. 150. Clavierauszug ℳ 8. Fünf Einzelnummern daraus als Solostimmen (à 50 ₰ bis 1 ℳ) ℳ 2,30. Die drei Chorstimmen (à 1 ℳ) ℳ 3. Verbindender Text n. ℳ 1. Text der Gesänge apart n. 10 ₰.

Leipzig. **C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung.**
(*R. Linnemann.*)

---

[204] Verlag von **Joh. André** in Offenbach.

Kipper, Hermann, Op. 55. **Der erste Marktgang** od. **die thörichten Jungfrauen.** Ein Singspielchen in 1 Acte f. Frauenst. m. Pfte. Zunächst zur Aufführung bei Festlichkeiten im häusl. Kreise oder weibl. Erziehungsanstalten. Clav.-Ausz. ℳ 5,50. Chorst. ℳ 1. Regie-Buch n. ℳ 1.

No. 2. Lied der Frau Nimmersatt: »Was fang' ich nun an«. ℳ 0,80.
- 3a. Tick-tack-Duett (S. u. MS.): »Es ist doch gar nett«. ℳ 0,80.
- 3b. Duett (S. u. MS.): »O Mutterherz, wie gross ist deine Liebe«. ℳ 0,60.
- 4. Duett der Dienstboten (S. u. MS.): »Ach, es ist die arme Magd«. ℳ 1,30.

Kuntze, C., Op. 292. **Nach der Hochzeit.** Humorist. Duett f. Ten. u. B. m. Pfte. ℳ 2,60.

Weber, J., Op. 24. **Die drei Buckligen.** Kom. Intermezzo f. Spr. (Fistel), Ten. u. B. m. Pfte. Neue Ausg. Part. u. St. ℳ 4.

---

[205] Vor Kurzem erschien in meinem Verlage:

Gavotte d'amour

für das

Pianoforte

von

Curt Langer.

Preis 1 ℳ.

Leipzig. ***C. F. Kahnt,***
Fürstl. S.-S. Hofmusikalienhandlung.

---

[206] **Musik-Instrumenten- und Saiten-Fabrik**
C. A. Schuster in Markneukirchen.

---

[207] **A. Zuleger, Leipzig Königsplatz 16,**

empfiehlt als echt **Italienische Ocarina** neuestes Musik-Instrument in 7 Nummern von 1 ℳ 50 ₰ an bis 5 ℳ pro Stück.

Ferner harmonisch gestimmte **Duette** . . . . . ℳ 4. 50.
Terzette . . . . - 7. —.
Quartette . . . . - 11. —.
Sextette . . . . - 24. —.
Septette . . . . - 32. —.

Die dazu gehörigen Noten sind billigst daselbst zu haben. Wiederverkäufer erhalten Rabatt.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.
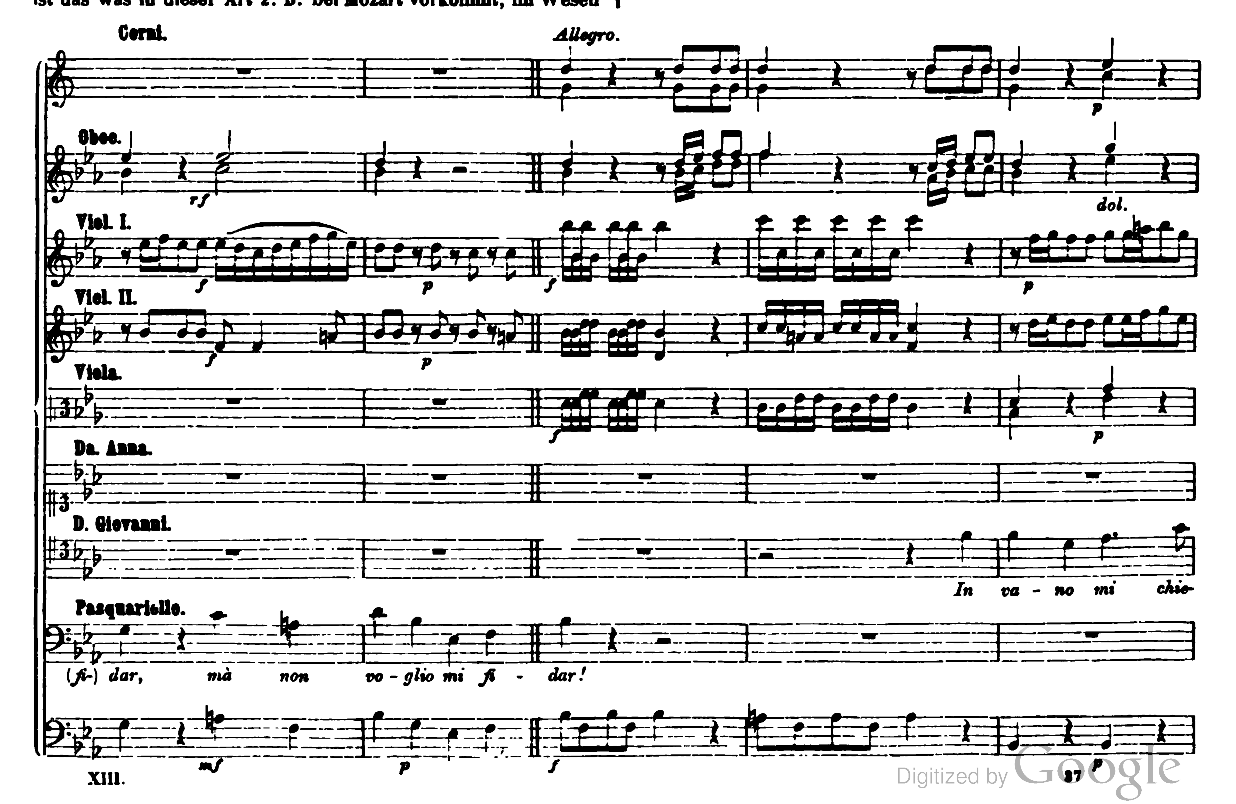
Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 11. September 1878. **Nr. 37.** XIII. Jahrgang.

Francesco Antonio Urio.
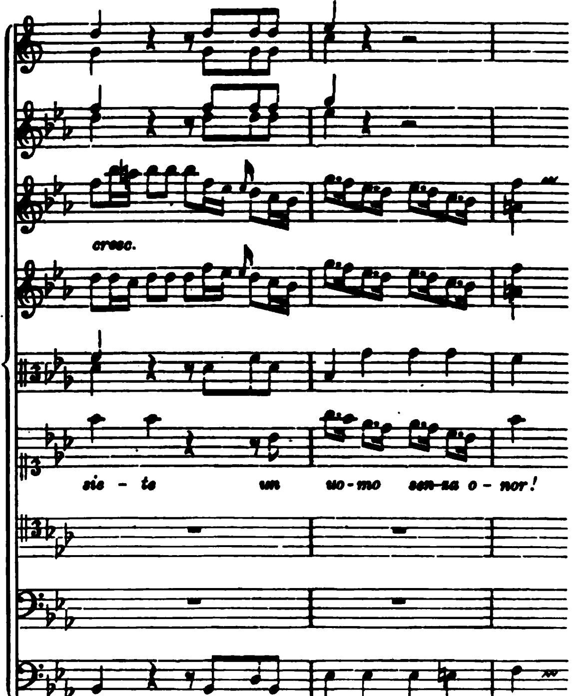
(Fortsetzung.)

»Bei diesem allgemeinen Sicherfüllen mit dem, was ihnen Vergangenheit und Gegenwart bot« — bemerkt Herr Hiller weiter — »haben die grossen Tonmeister es bewenden lassen. Die Händel'sche Aneignungs-Methode zu höheren Zwecken blieb ihnen, einige wenige seltene Fälle ausgenommen, fremd.« (S. 111.) Wenn die Fälle bei Anderen auch nicht völlig so selten sind, wie hier vorausgesetzt wird, namentlich in der älteren oder überhundertjährigen Musik, so sehe ich doch dieselben ebenfalls als Ausnahmen an und das in Rede stehende Verfahren als eine Händel'sche Eigenthümlichkeit. Trotzdem ist das was in dieser Art z. B. bei Mozart vorkommt, im Wesen ganz gleich, obwohl in der Form so abweichend, wie es das Naturell dieser Männer und die Verschiedenheit ihrer Kunstweise mit sich brachte. Im Wesentlichen ist, wie gesagt, kein Unterschied zu erkennen, und darauf kommt es hier allein an. Händel hat Urio's Te Deum genau so als Vorlage benutzt, wie Mozart für seinen Don Giovanni eine Oper seiner Tage über denselben Gegenstand, Gazzaniga's *Il convitato di pietrà*. In beiden Stücken ist die Anfangsscene gleich, und von der Art wie Mozart's Musik aus der seines Vorgängers gleichsam entsprang, lässt sich kein besseres Beispiel geben, als das erste Auftreten von D. Giovanni und Donna Anna. Die Personen führen bei Gazzaniga dieselben Namen, nur Leporello heisst Pasquariello. Die Stelle lautet bei Gazzaniga:



de - te, ch'io mi dis - co - pra a vo - i

Un tra - di - tor voi



So geht es noch 24 Takte fort, bis Donna Anna flieht und der Comthur in die Scene tritt. Wie man sieht, ist alles im Wesentlichen, d. h. im Schema, ganz wie bei Mozart. Wir sind also wohl berechtigt, auch auf ihn die Worte anzuwenden, welche Herr Hiller für Händel niedergeschrieben hat: »So selten eine hohe Meisterschaft ist, so viel bequemer bleibt es doch immer, sie am gegebenen Stoffe zu bewähren, als am selbstgeschaffenen, schon aus dem Grunde, weil man bei der Wahl mit viel ruhigerer Objectivität zu Werke gehen kann. Manches wäre Manchem mit Manchem gelungen, was er auf dem engen Pfade musikalischer Tugend nie erreicht.« (S. 111.) Die Thatsache, dass Mozart diesen engen Pfad so wenig gesucht hat wie Händel, dürfte in den Augen Derer, welche geneigt sind dem jüngeren Meister ein grösseres Gewicht beizulegen als dem älteren, die Beweiskraft eines solchen Raisonnements doch wohl etwas abschwächen. Musikalische Tugend liegt wahrscheinlich an einer ganz anderen Stelle, als da wo Herr Hiller sie sucht. Wäre dies nicht der Fall, so würde Mozart sie noch stärker verletzt haben als Händel. Während der letztere bei seinem Te Deum zu dem Werke eines verstorbenen Autors griff, welches gegen funfzig Jahre alt und von der Praxis längst bei Seite gelegt war, machten Mozart und sein Dichter sich über eine einactige Oper her, die sie brühwarm von Venedig empfingen, stahlen ihr Titel, Personal und Schema, machten aber im Uebrigen alles von Grund aus neu. Verübten sie diese That des künstlerischen Uebermuthes, weil es ihnen »so viel bequemer« war, oder ist das vielleicht die Art wie die Vollkraft arbeitet? Gazzaniga's Werk wurde durch den neuen »steinernen Gast« augenscheinlich in seinem Laufe gehemmt. Dass es eine meisterliche Composition ist, lehrt ein Blick in die Partitur, und dass es ein lebensfähiges Bühnenproduct war, beweist noch seine Aufführung in London mehrere Jahre nach der Entstehung des Mozart'schen Werkes. Ohne das Hervortreten des letzteren wäre ihm ein ungestörter Gang über die italienisch-europäischen Bühnen seiner Zeit gewiss gewesen. Die Hemmung dieses künstlerischen Fortkommens, welches im hohen Maasse zugleich ein materielles werden konnte — das also war

der Dank, der ihm von Denen wurde, welche von ihm für ihre grösste That die erste Anregung und gleichsam das Modell empfingen. Wir beziehen daher abermals mit auf Mozart, was Herr Hiller zur Verkleinerung Händel's allein bestimmt hat —: »Erba und Urio dürfen sich bedanken, könnte man auch einwenden; hat ihnen Händel nicht eine kleine Unsterblichkeit verschafft, zu welcher sie sonst schwerlich gelangt wären? Ja, die Unsterblichkeit eines in Bernstein aufbewahrten Insectes! Schönen Dank. Niemand fragt danach, was die alten Herren besassen, man will nur wissen, was ihnen abgenommen und wie es verwendet worden. Jedenfalls eine sehr demüthigende Stellung.« (S. 113.) Die Leser sind durch die bisherige Darlegung des Sachverhaltes gewiss schon vorbereitet, die Uebertreibung welche in diesen Worten liegt, ohne weiteres zu erkennen. Ist es doch eine handgreifliche Thatsache, dass man sehr angelegentlich nach dem fragt, »was die alten Herren besassen«, eben deshalb fragt, weil derjenige Theil davon, welcher als Glied eines höheren Gebildes wiedererkannt ist, nun seinen Glanz über das Ganze verbreitet. Man forscht nach weiteren Spuren und kann überzeugt sein, dass die Darlegung des Gefundenen in einem verhältnissmässig grossen Kreise von Lesern Interesse erregt. So werden gänzlich vergessene Namen wie Erba und Urio plötzlich allgemein bekannt, während Zeitgenossen von grösserer Kunst wie Colonna und Legrenzi für uns beträchtlich im Halbdunkel bleiben. Dasselbe gilt auch von Gazzaniga. Vor anderen Operncomponisten jener Zeit, die mit ihm gleichen Ranges sind, wird man seine Werke sammeln und beachten. Nicht blos das Einzelne, »was ihnen abgenommen worden«, sondern das Ganze. Man verlangt eben zu wissen, was es eigentlich war, wodurch der grössere Meister angezogen wurde. In Folge dieser Untersuchung kommt nun ein unbekannter Künstler in seiner ganzen Eigenthümlichkeit zur Kenntniss der Menschen, um von ihnen nie wieder vergessen zu werden. Ein solches Bekanntwerden ist natürlich nur zu erreichen, indem er dem Kreise der betreffenden Kunstgrösse zugezählt wird; aber keineswegs steht er hier unfrei wie in Bernstein eingeschlossen. Seine Werke, soweit sie noch erhalten sind, werden als selbständige Erzeugnisse beachtet, ganz abgesehen von dem, was der jüngere Meister aus ihnen benutzt und gemacht hat. So ist Erba's Magnificat bereits vollständig wieder aufgeführt, Urio's Te Deum liegt in seinem ganzen Umfange gedruckt vor, und Gazzaniga's Opernmusik wird sicherlich eher und leichter bekannt werden, als die seiner gleich oder höher begabten Mitgenossen. Hierin wird wohl Keiner »eine sehr demüthigende Stellung« erblicken, so lange er mit seinem Judicium nicht auf Abwege gerathen ist. Die ihnen gebührende »Unsterblichkeit« ist diesen Männern wirklich verschafft, schneller und wirksamer als es ohne die Dazwischenkunft des Genius möglich gewesen wäre. Diese Thatsache erklärt oder rechtfertigt bei weitem noch nicht Alles; aber es bleibt doch eine Thatsache, die ihren Werth in sich hat, an der man daher nicht rütteln soll. Mit der eingebildeten Demüthigung dieser Kleinen durch die sie beraubenden Grossen ist es also ebenfalls nichts. Denn gerade dadurch wachsen sie in der kunsthistorischen Schätzung über Lebensgrösse empor.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Berichtigung der Lesarten einiger Stellen Beethoven'scher Clavier-Sonaten.

Von C. Klingner.

Die höchst verdienstvollen Arbeiten von G. Nottebohm, von W. Tappert und von G. Damm, welche einer kritischen Herstellung des Beethoven-Textes gewidmet sind, lassen nicht überflüssig erscheinen, eine Anzahl Stellen zur Sprache zu bringen, welche, bisher von der Kritik unberührt gelassen, zu gründlicher Erwägung auffordern, ob man bei der Text-Vulgata zu bleiben gezwungen ist oder ob es gerechtfertigt erscheint, sich zu einer andern Lesart zu entschliessen. Die Stellen, die für diesmal zur Sprache gebracht werden sollen, sind bedeutend und interessant genug, um an eine gründliche Prüfung zu gehen. Die Fragen, welche aufgeworfen werden sollen, sind angeregt lediglich durch die praktische Beschäftigung mit den Meisterwerken selbst, ohne dass eine eigne Einsicht des für die Vergleichung wichtigen handschriftlichen Materials zur Hilfe gekommen ist. Werden die gemachten Beobachtungen handschriftlich oder bei nochmaliger Vergleichung der Original-Ausgaben bestätigt — eine desfallsige genaue Vergleichung würde dem Verfasser dieser Bemerkungen hocherwünscht sein —, so wird dies zu besonderer Befriedigung gereichen. Aber auch da, wo Handschriften und Original-Ausgaben ein positives Resultat nicht ergeben, liegen die Fälle zum Theil so, dass die Frage einer Flüchtigkeit im Niederschreiben seitens des Autors, oder einer Nachlässigkeit in der Revision der Original-Ausgaben aufgeworfen werden darf. Von diesem Standpunkte fordern wir zu einer revidirenden Beurtheilung der nachfolgenden Stellen auf.

I.

In Sonate F-dur, Op. 10 No. 2, im *Allegro* lautet die Thema-Stelle im fünften Takte in allen von uns eingesehenen Ausgaben — auch bei Breitkopf und Härtel — so:
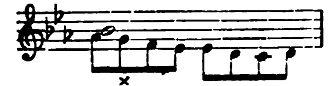


Dagegen wird sie in der Wiederkehr im dritten Theil punktirt gelesen:

und ebenso punktirt wird sie, wenige Takte zuvor, am Schluss des zweiten Theils in D-dur gelesen. Eine vom Autor beabsichtigte Mannigfaltigkeit ist hier, wo es sich um Reproductionen des Themas handelt, durchaus nicht anzunehmen. Was ist das Richtige? Wir hegen keinen Zweifel, dass alle drei Stellen conform sein müssen und zwar in der Weise, dass auch schon im fünften Takte die Punktirung vorhanden sein muss. Es mag immerhin sein, dass der Autor im fünften Takte die Stelle noch ohne Punktirung geschrieben hat; später — beim zweiten und dritten Erscheinen — hat er sie anders geschrieben. Wie leicht kann hierbei eine zurückgreifende Verbesserung (Berichtigung) im fünften Takte durch blossen Zufall versäumt sein! Dass übrigens das Motiv punktirter Noten dem Autor schon zu Anfang vorgeschwebt hat, dürften die Takte 10 und 11 beweisen.

II.

Es möchte kühn erscheinen, auch an irgend eine Stelle der Sonate Pathétique den Finger zu legen. Dennoch halten wir es im vorliegenden Falle für gestattet. Ueberall — auch bei Breitkopf und Härtel — wird im Rondo im 29. Takte so gelesen:



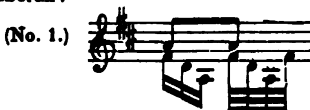
Wir werfen die Frage auf, ob an Stelle des angekreuzten *g* die Note *ges* stehen muss. Vielleicht erstaunt man im ersten Augenblick! Aber man überlege ohne Voreingenommenheit und mit Ruhe. Wie in den vier Takten 25 bis 28 die Dur-Tonart herrscht (Es-dur), so in den vier Takten 29 bis 32 die Moll-Tonart (Es-moll). Dies würde freilich die Möglichkeit

nicht ausschliessen, dass in den vier letztgedachten Takten der erste noch *g* enthält und dass vermöge dessen die Wendung nach Moll, auf welche es abgesehen ist, vorläufig verschwiegen bleiben soll, — und die Erfahrung zeigt ja, dass man sich in solche Abnormität durchweg gefunden und sie (unseres Wissens) nicht einmal für fragwürdig erachtet hat. Dieser factische Umstand ist aber in unseren Augen nichts weiter als ein interessanter Belag dafür, wieviel die Gewöhnung thut. Man spiele die Takte 25 bis 32 recht aufmerksam und anhaltend, und dann gebe man vorurtheilsfrei und aufrichtig Antwort auf die Frage: Würde, wenn im 29. Takte von Anbeginn in allen Ausgaben *ges* gestanden hätte, irgend Jemand nach *g* verlangt haben? und würde irgend Jemanden auch nur entfernt die Empfindung angewandelt haben, dass das in der Gruppe der zweiten vier Takte herrschende Moll im ersten dieser Takte noch nicht zum Durchbruch kommen soll? Sicherlich nein! Bei uns hat sich die Ueberzeugung festgesetzt, dass schon im 29. Takte das Moll ausgesprochen sein muss. — Für den Dur- oder Moll-Charakter des ganzen 29. Taktes entscheidet ja nur ein Erniedrigungs-Zeichen vor einer einzigen Note. Wie leicht kann da eine Weglassung im Autograph auf blos zufälliger Omission beruhen! — Um richtig zu urtheilen, ist hier insbesondere nöthig, dass man sich von der Macht der Gewohnheit emancipirt. Möchten in dieser Sache sich doch auch unsere grossen Beethoven-Spieler vernehmen lassen!

III.

In der grossen B dur-Sonate Op. 106 im *Adagio* findet sich in Takt 60 überall:

(No. 1.)



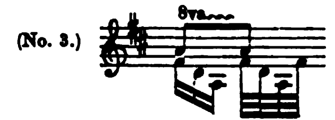
Wir halten, um es gleich kurz zu sagen, Folgendes für das Richtige:

(No. 2.)



Der Grund ist einfach der, dass es sich hier, wie im vorhergehenden Takte und auch in der Fis dur-Parallelstelle, um gebrochene Accorde handelt, welche in der linken Hand von unten nach oben, und bei D-dur in der rechten von oben nach unten rollen. Wenn nun, obwohl ja der Umfang des Claviers nicht gehindert hat, auch in Takt 60 oben vom zweigestrichenen *a* anzufangen, dennoch überall der Takt sich in der Gestalt von No. 1 findet, so sind wir allerdings behufs Verfechtung unserer Hypothese verpflichtet, für die Möglichkeit des Aufkommens der nach unserer Meinung unrichtigen Lesart einen triftigen Erklärungsgrund beizubringen. Ein solcher dürfte sich finden lassen. Kann nicht der Autor geschrieben haben:

(No. 3.)



und kann nicht das Zeichen 8va bei der Vervielfältigung ungehöriger Weise in Wegfall gerathen sein? Aber — so wird man einwenden — welch unnatürliche Schreibweise wird da dem Autor zugemuthet, wenn er in einer Tongruppe, deren höchste Note nur Einmal durch den Notenkopf zu streichen war, sich des Zeichens 8va bedient haben sollte! Zugeben muss man, dass eine solche Darstellung in keiner Weise der musikalischen Schönschrift entspricht. Und dennoch ist ein Entschuldigungsgrund für den Autor sehr wohl auffindbar. Waren nämlich die Notenlinien sehr eng gezogen, so konnte eine Raum-Collision mit dem unmittelbar davor stehenden Liniensystem der linken Hand in so fern eintreten, als dort für die linke Hand bei der Anwendung des Violinschlüssels Bass-Noten vorkommen, deren Striche weit hinabreichen. Eine Schreibart wie die No. 2 würde wegen räumlichen Conflicts mit einer der gedachten Bass-Noten alsdann möglicherweise zu Undeutlichkeiten geführt haben, — und dies konnte ein Grund sein, eine Schreibart wie die No. 3 zu wählen, deren 8va-Zeichen sich tiefer in das System hinein schreiben liess. Auf diese Art konnte eine so unnatürliche Schreibart sehr wohl entstehen, und gerade das Ungewöhnliche dieser Anwendung des 8va-Zeichens kann als ein Erklärungsgrund für den Umstand dienen, dass später dies Zeichen übersehen worden ist. Eine eingehende Handschrifts-Vergleichung und diplomatische Untersuchung wäre sehr erwünscht. Möge dieselbe hiermit angeregt sein.

J. N. Hummel. — Katholische Kirchenmusik.

Ulm, 30. Aug. 1878.

In Nr. 33 Ihrer geschätzten Zeitung werden wir von Kopenhagen aus auf den kommenden 14. November aufmerksam gemacht als hundertjährigen Geburtstag J. N. Hummel's. Den vom Gestade des Sundes ergangenen Aufruf zu gebührender Beachtung dieses Tages beantwortet hiemit ein Anwohner der Donau — und gewiss thut er dies im Sinne Vieler — mit dem Gegenruf: Dank! Einverstanden!

Wenn auch Hummel nicht zu den volksthümlichen Tonsetzern gehört, so hat er doch als trefflicher Claviercomponist weit und breit auch bei uns im Süden eifrige Verehrer. Wir haben aber ausserdem hier zu Lande Gelegenheit, Hummel auf einem anderen Gebiete kennen zu lernen, auf welchem er nach der Meinung Mancher sein Höchstes geleistet hat. Es wird zwischen Strassburg und Pressburg kaum irgend einen strebsamen Chorregenten geben, der nicht Hummel's drei grosse Messen (aus B, Es, D) studirt hätte und als Musterwerke dieser Gattung hochhielte. Auch haben es die Fanatiker des Palestrinastils und andere Puritaner doch noch nicht dahin gebracht, dass diese herrlichen Partituren im Repositorium begraben bleiben. Wenn zu München bei feierlichen Anlässen der Kirchenmusik so viel Zeit eingeräumt wird, als man derselben, wie es scheint, in Joseph Haydn's Tagen bei jedem Hochamt zu gönnen pflegte, so greift man dort mit Vorliebe zu einer dieser drei Messen. Auch in kleineren Städten kommt, wie ich weiss, die erste und dritte zur Aufführung. Die Zahl dankbarer Verehrer Hummel's ist also ohne Zweifel im Süden noch grösser als im Norden.

Wenn nun auch die Concert-Institute den 14. November berücksichtigen werden, so kann doch von einer sonstigen öffentlichen Feier keine Rede sein, und die meisten Verehrer Hummel's werden sich darauf angewiesen sehen, jenen Tag mit stillem Gedenken zu begehen. Diese Erinnerung zu beleben käme hauptsächlich den musikalischen Zeitschriften zu, deshalb ich mir erlaube, der verehrlichen Redaction zwei dahin abzielende Wünsche vorzutragen. Erstlich würden Sie eine grosse Zahl Ihrer Leser zu Dank verpflichten, wenn Sie die Güte hätten ein Verzeichniss von Hummel's Werken, deren Zahl wohl nur gegen 150 beträgt, nach der Zeitfolge zu geben. Sodann sind wir zwar über Hummel's äussere Lebensumstände

zur Genüge unterrichtet, aber eine Biographie, welche uns mit Charakter und Denkart des Mannes näher bekannt machte, giebt es bis jetzt nicht. Da noch manche Schüler desselben am Leben sind, so sollte man doch hoffen dürfen, dass die dürftigen Notizen, mit welchen man sich bisher begnügen musste, noch einige Ergänzung finden werden, wäre es auch nur durch eine Anzahl interessanter Anekdoten.

Gestatten Sie mir, an dieser Stelle noch einen anderen, weitergehenden Wunsch auszusprechen: nämlich dass es Ihnen gefallen möchte in Ihrer Zeitung auch die katholische Kirchenmusik etwas mehr als bisher zu berücksichtigen. Es ist dies doch ein Feld, auf welchem jedes Jahr eine Menge neuer Erzeugnisse bringt, darunter gewiss manches, das eine Besprechung verdiente. So wäre es z. B. von grossem Interesse Ihr Urtheil über Horak zu vernehmen, dessen Messen eine ausserordentlich rasche und weite Verbreitung gefunden haben. Wenn Sie ferner mit Recht regelmässigen Bericht erstatten über den Eifer und Erfolg, mit welchem Bach's und Händel's Musik in den grossen Städten Deutschlands gepflegt wird, so wäre es doch wohl eine passende Ergänzung dazu, wenn Sie uns wissen liessen, ob die andere Confession ihre classischen Kirchencomponisten in gleicher Weise in Ehren hält oder nicht? Und der erbitterte Streit der sogenannten Cäcilianer (Puristen) mit den Anhängern der alten »österreichischen« Kirchenmusik, wird er etwa nur *intra muros* geführt? Liegt nicht eine Menge grösserer und kleinerer Schriften darüber vor? Ist er nicht so charakteristisch für das musikalische Streben unserer Zeit, dass Sie darauf rechnen dürfen, ein Bericht über dessen Fortgang werde bei allen Lesern die gebührende Beachtung finden? —*)

*) Ueber diesen Gegenstand werden in der nächsten Nummer einige Bemerkungen von unserer Seite folgen. *D. Red.*

Zur Beethovenliteratur.

Erstes poetisches Beethoven-Album. Nebst Anhang: Die Säcularfeier, begangen den 17. December 1870. Von **Herm. Joseph Landau.** Prag 1877.

Vorstehendes, bereits in zweiter Auflage erschienene Buch enthält eine ziemlich ausgedehnte Sammlung von mannigfaltigen auf Beethoven bezüglichen Kundgebungen, vorzugsweise Gedichten aus früherer und späterer, ja neuester Zeit; die letzteren haben durchweg Bezug auf die Säcularfeier, welcher das Buch überhaupt seine Entstehung verdankt. Dasselbe zerfällt in fünf Abtheilungen. Die erste enthält verschiedenartige auf Beethoven und seine Werke bezügliche und meist aus der Zeit seines Lebens selbst stammende Documente: poetische Versuche, prosaische Analysen und Besprechungen (über die Adelaide, die Sonaten, über die Pastoralsymphonie von Mosengeil, über die neunte Symphonie von R. Wagner), eine »Biographie« von Maltitz, einen Aufsatz von Ambros (Beethoven, Goethe und Michel Angelo), ein »Reliquiarium« vom Verfasser selbst mit biographischen Zügen, auf Beethoven's Gemüthsstimmung bezüglich, endlich Texte zu verschiedenen Gesängen Beethoven's (glorreicher Augenblick, Chorphantasie), sowie verbindende Texte zu Egmont u. s. w. Die zweite Abtheilung stellt Documente zusammen, welche sich auf Beethoven's Tod beziehen: Hiller's Erzählung von Beethoven's letzten Tagen, Bericht über die Leichenfeier, Grabrede Grillparzer's, Gedächtnissrede Schnyders von Wartensee, und eine grosse Anzahl von Poesien (darunter Gedichte von Grillparzer, Zedlitz, Seidl u. A.). — Die dritte Abtheilung hat die Errichtung des Beethovendenkmals in Heiligenstatt zum Gegenstande, und sammelt Nachrichten über diesen Ort, über Beethoven's Leben daselbst, Documente über Vorbereitungen zur Errichtung und Enthüllung des Denkmals und wiederum eine Anzahl von Gedichten. In gleicher Weise hat es die vierte Abtheilung mit der Enthüllung des Beethovendenkmals in Bonn im Jahre 1845 zu thun; hier benutzte der Verfasser wesentlich die Festschriften von Breidenstein. Die fünfte Abtheilung endlich giebt eine Uebersicht über die im December 1870 in den verschiedenen Städten Deutschlands, besonders Oesterreichs, zur Säcularfeier veranstalteten Festaufführungen (Programme, Berichte, Festgedichte u. s. w.); hier werden z. B. bei Baden biographische Erinnerungen aus Beethoven's Briefen zusammengestellt, bei Bonn ein Gedicht Simrock's, bei Frankfurt ein Vortrag Riehl's, bei München ein Prolog Heyse's mitgetheilt; besonders reich sind Prag und Wien bedacht.

Dass in dem Buche viel Interessantes enthalten ist, und auch in der Zusammenstellung des wenn auch bisher schon bekannten, doch zerstreuten Materials ein Verdienst liegt, darf anerkannt werden; doch stört der Mangel eines festen Princips bei der Sammlung und einer eigentlich wissenschaftlichen Ordnung und Behandlung. Den leitenden Faden kann man in nichts anderem wie in des Verfassers Begeisterung für den Meister finden, die nun zwar eine recht schöne Sache ist, die er aber doch mit Tausenden gemein hat und die nicht ein wissenschaftliches Princip ersetzt. Besonders im ersten Theile darf man billig fragen, was eigentlich Biographie, Kritiken, Gedichte, Texte, Briefe, Reden u. s. w. miteinander zu schaffen haben. Der Verfasser hätte durch eine Beschränkung seiner Aufgabe, womit dann consequente und klare Durchführung eines bestimmten Zieles zu verbinden gewesen wäre, sich ein grösseres Verdienst erwerben können. Eine Zusammenstellung z. B. der Säcularfestlichkeiten von 1870 mit einer auf Vollständigkeit gerichteten Sammlung der darauf bezüglichen Documente und Nachrichten, wobei denn auch die 1871 noch gefeierten Feste (Bonn) Berücksichtigung verdienten, wäre eine in sich begrenzte und dankenswerthe Aufgabe gewesen. Ebenso konnte er seine Absicht auf eine Sammlung der zu Beethoven's Preise verfassten Gedichte richten; dann aber musste ein wissenschaftlicher Maassstab angelegt werden. Es musste z. B. überall die Quelle angegeben werden, ob sie schon irgendwo gedruckt waren und wo, bei welchem Anlasse sie entstanden waren u. s. w. Gegenwärtig wird nur angegeben, welche Gedichte als Original mitgetheilt waren. In den aus Beethoven's Lebenszeit selbst stammenden durfte eine gewisse Vollständigkeit erstrebt werden, da diese alle neben der poetischen auch eine historische Wichtigkeit haben. In den späteren fällt dieses Moment meistentheils fort, und hier wäre daher vielleicht eine Auswahl des Besten geboten; denn unter vielem Guten begegnet doch unter den Poesien zu Ehren Beethoven's viel ungeniessbarer Schwulst und viel trockene Prosa.

Jedenfalls hat der Verfasser durch seine Sammlung ein anerkennenswerthes Zeugniss seiner Begeisterung für Beethoven, und für den, der das Buch durchgeht, auch manchen unterhaltenden und anregenden Stoff geboten, und dadurch auch das Lob wohl verdient, welches ihm ein Mann wie A. W. Thayer in einem, der Sammlung vorgedruckten Briefe zu Theil werden lässt. *H. D.*

Die Concerte der Saison in Paris.

Zweiter Artikel.

(Schluss.)

Es ist mir unmöglich, wenn ich vor meinen Augen ein kleines Wunder sehe, nicht an die Mittel zu denken, welche in

Bewegung gesetzt werden mussten, um der Natur zu Hülfe zu kommen und sie sogar zu corrigiren. Dessungeachtet habe ich keinen ähnlichen Eindruck empfunden, als ich zum ersten Male im Théâtre-Italien den kleinen Violinspieler Dengremont hörte, dessen angenehme Physiognomie und talentvolle Eleganz mich gleichmässig entzückt haben. Dasselbe möchte ich von der kleinen Pianistin Gemma Luziani sagen, welche für die Zierlichkeit und kindliche Grazie ihres Spiels eine Ehrenpuppe verdient. Allein das sind zwei Ausnahmen.

Ich kannte bisher die Compositionen des ungarischen Pianisten A. de Bertha nicht, der indessen in Paris gerade kein Neuling ist. Diese Compositionen, deren bedeutendste der Specialität der Kammermusik angehören, zeichnen sich durch die Eigenschaften ihrer Factur und eine gewisse Originalität aus. Das magyarische Element herrscht darin ohne Zweifel vor; man darf aber Herrn de Bertha keinen Vorwurf daraus machen, dass er seinem Lande angehört, vorzüglich dann, wenn es ihm zum wahren Nutzen gereicht, sich daran zu erinnern.

Mlle. Rouff componirt nicht; wenigstens componirt sie noch nicht. Ganz vertieft in das Studium einer Kunst, die ihr schon sehr ehrenvolle Erfolge eingetragen hat, schreitet sie jeden Tag vorwärts und wird bald in die Kategorie unserer besten Pianisten eingereiht zu werden verdienen. Sie hat mit grosser Delicatesse im Anschlag und mit seltener Perfection, im Uebrigen sehr gut secundirt von ihren Partnern ein Trio von Mendelssohn, eine Polonaise von Chopin für Piano und Violoncell, ein symphonisches Duo von Lefebure-Wély mit Herrn Bourgeois und allein eine grosse Phantasie über Wilhelm Tell von Emil Prudent gespielt. Das Programm des Concerts der Mlle. Rouff, worin sich auch eine Balletmusik, eine Romanze und einige Lieder befanden, war eins der mannigfaltigsten.

Das Concert des Herrn Charles Dancla war hauptsächlich aus Musik des Herrn Charles Dancla, Professors am Conservatoire, Eleven von Baillot auf der Violine, von Halévy und Barbereau in der Composition, zusammengestellt. Er wurde von seinem Bruder Leopold, von Herrn und Mme. Léon Jacquart, von Herrn Moutardon und anderen sehr distinguirten Künstlern secundirt. Nachdem das Institut bereits zweimal den Herrn Dancla für seine musikalischen Kammercompositionen prämiirt hat, so muss man annehmen, dass diese Werke von einigem Werthe sind. Es ist mir deshalb eine leichte Mühe, das Quintett in H-moll und das Quartett in C-dur zu loben, welche dem Herrn Dancla die schmeichelhafte ihm zu Theil gewordene Auszeichnung verschafft haben. Es kostet mich auch keine Anstrengung, der Berceuse für Violine mit Sordinen lobend Erwähnung zu thun, sowie der zwei Melodien für Violoncelle und Piano, die er Die Ruhe nach dem Sturme und Das erste Lächeln betitelt hat. Das erinnert an ein gewisses Capitel der Abhandlung über den Gesang von Herrn Delle-Sedie und an die Musikstunde des Petit Duc. Der meisterhafte Bogen des Herrn Léon Jacquart hat die Feinheiten und die poetische Empfindung dieser beiden artigen Compositionen wundervoll wiedergegeben. Mme. Léon Jacquart (Mlle. Laure Bedel) liess die Reinheit und Eleganz ihres Spiels eines Impromptu von Schubert und einer Chaconne des sehr gelehrten und sehr beklagten B. Damke, des intimen Freundes von Berlioz bewundern, dessen Wittwe kürzlich eine sehr beachtenswerthe Sammlung von Liedern veröffentlichte, auf welche ich demnächst zurückkommen werde.

Von allen Violinspielern, welche sich im vergangenen Winter hören liessen, ist Herr Reményi derjenige, der sich am wenigsten rar macht. Er ist bei allen Festlichkeiten, da er wegen seines Talents, wie auch wegen seiner Gefälligkeit und seines guten Humors sehr geschätzt wird. Herr Reményi ist Ungar, und als ich eines Tages von ihm erwähnte, dass in ihm etwas Zigeunerhaftes stecke, schrieb er mir einen der geistreichsten Briefe. Gewiss, ich hatte ihn in sehr löblicher Absicht so qualificirt. Zigeuner nennt man nicht blos einen Nomaden, der sich von den Gesetzen der Gesellschaft lossagt, sondern auch einen unabhängigen Künstler, der frei von Vorurtheilen und sich wenig um die festgestellten Regeln kümmernd, weit lieber den Phantasien und Capricen seiner Einbildungskraft und seines Genies folgt. Nachdem ich Herrn Reményi in seinem Divertissement à la hongroise und selbst in seinen Transcriptionen gehört habe, wird es mir nie in den Sinn kommen, zu behaupten, dass dieser brillante, blendende, wunderbare, unvergleichliche Zauberer, dieser auf der Violine grossartige Künstler, dessen Saiten unter einem behexten Bogen nach der Reihe weinen, erbeben, knirschen und singen, ein classischer Violinspieler ist.

Das Divertissement à la hongroise von Schubert ist von Herrn Reményi für eine Principal-Violine mit Quartett arrangirt worden; es finden sich auch einige Arrangements und etliche Licenzen in seinen Transcriptionen für Piano und Violine von Werken, die für das Piano allein componirt sind; doch, basta! bei einem Virtuosen von Herrn Reményi's Stärke darf man nicht so genau hinsehen.

Was die Correctheit des Stils, die Reinheit des Spiels und die Geschmeidigkeit des Bogens anlangt, so übertrifft nach meiner Ansicht kein Violinspieler die Mme. Normann-Neruda. Da ist Poesie mit Perfection vereinigt. Das Publikum der Concerts populaires bereitete der Künstlerin eine sehr warme Ovation, nachdem wir sie seit mehreren Jahren in Paris nicht gesehen haben und sie von ihrem wunderbaren Talent sicherlich nichts eingebüsst hat. Mme. Normann-Neruda liess sich mit dem 22. Concerte von Viotti und mit dem Adagio des 8. Concertes von Spohr hören, einem etwas frostigen Stücke, das sie aber mit unendlicher Kunst zu singen verstand.

Ich möchte auch Mlle. Marguerite Pomereul für die Grazie, Delicatesse und Sicherheit ihres Spieles mein Compliment machen, obwohl es sehr Gefahr läuft, mitten unter den Bravos nicht gehört zu werden, welche die junge und reizende Violinistin jedesmal empfangen, wenn sie vor dem Publikum erscheint.

Herr Adolph Fischer hat auf der Rückkehr von einer brillanten Tournée, welche er eben durch Deutschland, Oesterreich, Ungarn, die Schweiz und Belgien gemacht hat, bei Erard ein Concert gegeben, in welchem er zum ersten Male seine zwei jüngeren Schwestern Helene und Marie vorgeführt hat, beide Sängerinnen oder wenigstens im Begriffe, solche zu werden. Mme. Pauline Viardot wird dieselben unterrichten. Die eine wie die andere hat musikalisches Verständniss bewiesen und Eigenschaften kund gegeben, welche gestatten, ihnen eine glückliche Zukunft zu prophezeien. Was den Herrn Adolph Fischer anlangt, so ist er unter unseren renommirtesten Violoncellisten uns der sympathischste. Er ist ein correctes Talent, das dem schlechten Geschmack nicht das geringste Zugeständniss macht und einen grossen Zauber des Ausdruckes wie der Sonorität besitzt.

Ich habe stets beklagt, dass die Harfe ein so verlassenes Instrument ist. Die bildlichen Darstellungen aus dem ersten Kaiserreiche haben ihr vielen Schaden gethan. Niemals hat man aber mehr als jetzt in unseren Orchestern Harfen gebraucht. Herr Hasselmanns hat sich mit Leidenschaft auf das Studium dieses poetischen Instruments geworfen, das Dank der Vervollkommnung durch das Haus Erard in Beziehung auf den Mechanismus nichts zu wünschen übrig lässt. Eine Legende von Oberthür, Transcriptionen von Chopin und Mendelssohn, eine Paraphrase des irländischen Liedes *The last Summer's Rose* und Der Traum, Duett für Gesang mit Harfe, von Godefroid, aufgeführt in dem von Herrn Hasselmanns in der Rue du Mail

gegebenen Concerte haben dem jungen und geschickten Virtuosen gerechten Beifall eingetragen. Beim Anhören dieser rapiden Arpeggien und harmonischen Klänge dachten wir an die Ballade von Thomas Moore über die Entstehung der Harfe:

. . . .
»S'war einer Meerfrau lieblicher Gesang;
Er stieg empor aus tiefen Wassers Grund,
Wenn sich der Abend senkt auf die Gestade,
Damit das Lied den fernen Liebsten lade,
Zu nahen sich zum süssen Liebesbund.«

Die Inauguration der Concerte der Ausstellung hat vor Kurzem vor einem zahlreichen Auditorium stattgefunden. Der Saal, welcher, wie man behauptet, 4800 Menschen fassen kann, war voll, erzvoll, wenigstens während der ersten Hälfte des Concerts. Er ist einfach und geschmackvoll eingerichtet; aber es schien, als ob er an Ueberfluss von Sonorität leide. Es kommen wenigstens Resonanzen zum Vorschein, die wenn das Orchester in lebhaftem Tempo spielt, etwas confus klingen. Vielleicht rührt dies von dem Mangel an Tiefe der Bühne her. Die Architekten mögen uns darüber Aufschluss geben und, wenn sie können, Abhilfe schaffen.

Das Programm war zusammengesetzt aus Fragmenten der Wüste von Felicien David; der Hochzeit des Prometheus, Cantate von Saint-Saëns, gekrönt bei dem Concurs der allgemeinen Ausstellung von 1867; aus dem Zigeunertanze des hübschen Mädchens von Perth, von Georges Bizet; aus der Einleitung zu einem Chor zu Göttin und Schäfer, Oper von Herrn Jules Deprato; aus Fragmenten der Sappho, einer noch nicht erschienenen Oper von Herrn Louis Lacombe, dem einzigen neuen Werke des Programms; und aus dem Septett der Trojaner in Karthago von Hector Berlioz. Es sind Solisten ersten Ranges erforderlich, um dieses bewunderungswürdige Werk aufzuführen, und Dank dem Interdict der Directoren unserer lyrischen Bühnen ist es sehr schwer, sich solche zu verschaffen. Das Publikum hat das Stück nichts desto weniger mit Enthusiasmus beklatscht und es zweimal zu hören verlangt. Auch hat man die Cantate von Saint-Saëns als ein distinguirtes und kunstvoll geschriebenes Stück, welches ganz die Anziehungskraft einer Neuigkeit hatte, sehr gut aufgenommen.

Tags darauf wurde der kleine Saal des Trocadero (der Conferenzsaal) durch eine Aufführung von Kammermusik inaugurirt, dessen Bestandtheile Werke von Onslow, den Herren Henri Reber, Lalo, Massenet und Garcin bildeten. Diese Aufführung war eine der interessantesten und sehr beachtenswerth in Hinsicht auf den Vortrag.

Wir werden sehen, dass man zuweilen grössere Musik in dem kleinen Saale macht als in dem grösseren und *vice versa*.

St. Blasien im Schwarzwald. *L. v. St.*

Brahms, Johannes, Lieder und Gesänge. Für Pianoforte allein von Theodor Kirchner.
No. 4. Ständchen: »Gut Nacht, gut Nacht, mein liebster Schatz« (Op. 14. No. 7.). 1 ℳ 50 ₰.
No. 5. Von ewiger Liebe: »Dunkel, wie dunkel in Wald und in Feld!« (Op. 43. No. 1.). 2 ℳ.
No. 6. »Sind es Schmerzen, sind es Freuden«, aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 3.). 2 ℳ.
No. 7. »Ruhe, Süssliebchen, im Schatten«, aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 9.). 2 ℳ.
No. 8. Auf dem See: »Blauer Himmel, blaue Wogen« (Op. 59. No. 2). 2 ℳ.
(Wird fortgesetzt.)

Eschmann, J. Carl, Op. 50. **Acht deutsche Volkslieder** für zwei Singstimmen. Einzeln:
No. 1. »Wie kommt's, dass du so traurig bist und gar nicht einmal lachst?« 80 ₰.
No. 2. »Wenn's Mailüfterl weht, geht im Wald drans der Schnee«. 1 ℳ.
No. 3. Maria: »Da droben auf dem Berge, da rauscht der Wind«. 50 ₰.
No. 4. Des Vogels Freude: »In dem goldnen Strahl, über Berg und Thal«. 80 ₰.
No. 5. Morgenlied: »Steht auf, steht auf, ihr lieben Kinderlein«. 50 ₰.
No. 6. Reiterliedchen: »Hopp, hopp, hopp, mein Kindchen«. 50 ₰.
No. 7. Tanzliedchen: »Ringel, Ringel, Rosenkranz«. 1 ℳ.
No. 8. In die Veilchen: »Kommt hinaus, lasst uns gehn«. 1 ℳ.

Gernsheim, Fr., Op. 2. **Präludien** für Pianoforte. Einzeln:
No. 1. Präludium in Cismoll. 80 ₰.
No. 2. Präludium in Desdur. 50 ₰.
No. 3. Präludium in B moll. 80 ₰.
No. 4. Präludium in D dur. 50 ₰.
No. 5. Präludium in F dur. 80 ₰.
No. 6. Präludium in D moll. 1 ℳ.

Grädener, Carl G. P., Op. 44 No. 6. **Abendreihn:** »Guten Abend, lieber Mondenschein!« von *W. Müller*. Ausgabe für hohe Stimme. 80 ₰.
—— Op. 65. **Jugendträume.** Sieben Lieder von *Friedr. Rückert* für eine mittlere Stimme. 2 ℳ. Einzeln:
No. 1. Liebesopfer: »Kommt der Paradiesesvogel« (Oestliche Rosen). 50 ₰.
No. 2. »Zünde nur die Opferflamme immer höher« (Liebesfrühling I. 23). 80 ₰.
No. 3. Ins Auge geblickt: »Wer dir in's Auge hat geblickt« (Oestliche Rosen). 50 ₰.
No. 4. Verjüngung: »Alt war ich, und der Nacht klagt ich's« (Oestliche Rosen). 80 ₰.
No. 5. »Ich bin mit meiner Liebe vor Gott gestanden« (Liebesfrühling III. 46). 50 ₰.
No. 6. »O mein Stern, den ich gern« (Liebesfrühling I. 21). 80 ₰.
No. 7. »Und nun nehm' ich diese Lieder« (Liebesfrühling III. Nachtrag). 50 ₰.
—— Op. 66. **Sechs Lieder** von *Hermann Kletke* für eine mittlere Stimme. 3 ℳ. Einzeln:
No. 1. Der Jugend Rose: »Wie bald die Jugend dich verlässt«. 50 ₰.
No. 2. Dich halt ich nicht: »Ueber die Wiese kommst du gesprungen«. 80 ₰.
No. 3. Sturmwind: »Wenn ich einmal der Sturmwind wär'«. 80 ₰.
No. 4. Menschliches Leben: »Mein Lied ist verklungen«. 80 ₰.
No. 5. »Vöglein, flatterfrohes Seelchen, in den Himmel willst du steigen?« 80 ₰.
No. 6. Regennacht: »Leise tropft die Regennacht«. 50 ₰.

Händel, G. F., Op. 6. **Zwölf grosse Concerte** für Streichinstrumente Partitur (Band 30 der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft) n. 16 ℳ. Vollständige Orchesterstimmen n. 22 ℳ. Violino I concertino n. 3 ℳ 60 ₰. Violino II concertino n. 3 ℳ 60 ₰. Violino I ripieno n. 3 ℳ 40 ₰. Violino II ripieno n. 3 ℳ. Viola n. 3 ℳ. Violoncello (e Cembalo I.) n. 3 ℳ 20 ₰. Contrabasso (e Cembalo II.) n. 2 ℳ 60 ₰. Diese Stimmen enthalten auf das Genaueste die Musik wie G. F. Händel sie geschrieben und seiner Zeit auch in Stimmen herausgegeben hat.

Haydn, Joseph, Sinfonie No. 6 in C moll, revidirt von Franz Wüllner. Partitur 3 ℳ 50 ₰. Orchesterstimmen complet 7 ℳ. (Violine 1. 1 ℳ, Violine 2. 80 ₰, Viola 50 ₰, Violoncell u. Contrabass 50 ₰.)

Hille, Eduard, Op. 11. **Sonate** für Pianoforte. 3 ℳ 50 ₰.

Hiller, Ferdinand, Op. 117. **Hiller-Album.** Leichte Lieder und Tänze f. das Pianoforte componirt u. der musikalischen Jugend gewidmet. Einzeln:
No. 1. Marsch. 2. Irländisches Lied. 3. Barcarole. 4. Altfranzösisches Lied. 5. Hirtenlied. 6. Zwiegesang. 7. Deutsches Lied. 8. Romanze (in französischer Weise). 9. Böhmisches Lied. 10. Carillon (Glockenspiel). 11. Choral. 12. Soldatenlied. 13. Ständchen. 14. Trauermarsch. 15. Menuett. 16. Ballade. 17. Ländler. 18. Polnisches Lied. 19. Schottisches Lied. 20. Galopp. 21. Elegie. 22 Gigue. 23. Wiegenlied à 50 ₰. 24. Jägerlied 80 ₰. 25. Ghasel. 26. Russisches Lied. 27. Geschwind-Marsch. 28. Fandango à 50 ₰. 29. Gavotte 80 ₰. 30. Geistliches Lied. 31. Italienisches Lied. 32. Courante. 33. Kuhreigen. 34. Walzer à 50 ₰. 35. Spinnlied 80 ₰. 36. Mazurka. 37. Sarabande à 50 ₰. 38. Tarantella 1 ℳ. 39. Schwedisches Lied 50 ₰. 40. Polonaise 1 ℳ.
—— **In den Lüften.** Perpetuum mobile. (Aus Prinz Papagei Op. 133.) Concert-Etude für Violine (oder Flöte) mit Orchester oder Pianofortebegleitung. Für Pianoforte und Violine 2 ℳ 50 ₰. Für Pianoforte und Flöte 2 ℳ 50 ₰. (Partitur und Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.)

Huber, Hans, Op. 11. **Liebeslieder** für eine hohe Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 3 ℳ 50 ₰. Einzeln:
No. 1. »In dem Laub am Strande, wann die Sonne schied« von *J. B.* 50 ₰.
No. 2. »Liebessehnsucht kommt so traut« von *J. B.* 50 ₰.
No. 3. »Ich gäbe den Ring und die güldene Kett« von *R. Kelterborn.* 50 ₰.
No. 4. »Die du still gegangen, kommst, o kühle Nacht« von *J. B.* 50 ₰.
No. 5. »Wie hab' ich die Sterne am Himmel so gern!« von *R. Kelterborn.* 50 ₰.
No. 6. »Fern dort über'm Strom bei Nacht« von *J. B.* 80 ₰.
No. 7. »In der Sankt Johannis-Nacht« von *J. B.* 1 ℳ.
No. 8. »Ich möchte schlafen gehn« von *Drummor.* 50 ₰.

Kirchner, Theodor, Op. 33. **Ideale.** Clavierstücke. Heft 1. 2 ℳ 50 ₰.
—— Op. 34. **Walzer** für Clavier. 2 Hefte à 4 ℳ. Einzeln:
No. 1 in As dur 2 ℳ. No. 2 in As dur 2 ℳ. No. 3 in C moll 1 ℳ 50 ₰. No. 4 in A dur 2 ℳ. No. 5 in Des dur 2 ℳ 50 ₰. No. 6 in B moll 1 ℳ 20 ₰. No. 7 in B dur 2 ℳ.
—— **Clavierstücke** zu vier Händen.
No. 1. Carnevalscene (D dur) Op. 2. No. 4. 2 ℳ 30 ₰.
No. 2. Wohin (G dur) Op. 2. No. 7. 2 ℳ.
No. 3. Nachtgesang (H dur) Op. 2. No. 10. 1 ℳ 50 ₰.
No. 4. Albumblatt (F dur) Op. 7. No. 2. 1 ℳ 50 ₰.
No. 5. Albumblatt (E moll) Op. 7. No. 5. 1 ℳ 20 ₰.
No. 6. Albumblatt (E dur) Op. 7. No. 6. 2 ℳ.
No. 7. Präludium (Des dur) Op. 9. No. 7. 2 ℳ 30 ₰.
No. 8. Präludium (B dur) Op. 9. No. 9. 2 ℳ 30 ₰.
No. 9. Gebet (F moll) Op. 13. No. 1. 1 ℳ 50 ₰.
No. 10. Marsch (C dur) Op. 14. No. 1. 2 ℳ 60 ₰.
No. 11. Novellette (Des dur) Op. 14. No. 6. 2 ℳ 60 ₰.
No. 12. In der Dämmerstunde (D moll) Op. 24. No. 6. 2 ℳ.

Schumann, Robert, Op. 138. **Spanische Liebeslieder.** (Spanish Love-Songs.) Ein Cyklus von Gesängen aus dem Spanischen für eine und mehrere Stimmen mit Begleitung des Pianoforte. Ausgabe mit deutschem und englischem Text. gr. 8⁰. Engl. Uebersetzung von *Constance Bache.* n. 4 ℳ.
—— Dieselben für Pianoforte allein von Theodor Kirchner.
No. 1. Vorspiel. (Im Bolero-Tempo). 50 ₰.
No. 2. Lied: »Tief im Herzen trag ich Pein«. 70 ₰.
No. 3. Lied: »O wie lieblich ist das Mädchen«. 70 ₰.
No. 4. Duett: »Bedeckt mich mit Blumen«. 1 ℳ.
No. 6. Intermezzo. (Nationaltanz). 50 ₰.
No. 7. Lied: »Weh, wie zornig ist das Mädchen«. 70 ₰.
No. 8. Lied: »Hoch, hoch sind die Berge«. 70 ₰.
No. 9. Duett: »Blaue Augen hat das Mädchen«. 70 ₰.
No. 10. Quartett: »Dunkler Lichtglanz, blinder Blick«. 1 ℳ.
(Bei No. 1 und 6 ist die Schumann'sche Bearbeitung beibehalten.)
—— **Fluthenreicher Ebro.** Romanze aus Robert Schumann's Spanischen Liebesliedern Op. 138. Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Theodor Kirchner. 1 ℳ 50 ₰.
—— Op. 142. **Vier Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Für Pianoforte allein übertragen von Theodor Kirchner. Einzeln:
No. 1. Trost im Gesang, von *J. Kerner.* 50 ₰.
No. 2. Lehn' deine Wang', von *H. Heine.* 50 ₰.
No. 3. Mädchen-Schwermuth, unbekannter Dichter. 50 ₰.
No. 4. Mein Wagen rollet langsam, von *H. Heine.* 80 ₰.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 18. September 1878. **Nr. 38.** XIII. Jahrgang.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst das dritte Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das vierte Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

Mozart's Werke.

Serie I.

No. 8. **Missa brevis** für vier Singstimmen, zwei Violinen, zwei Trompeten, Pauken, Bass und Orgel. Köchel No. 220.

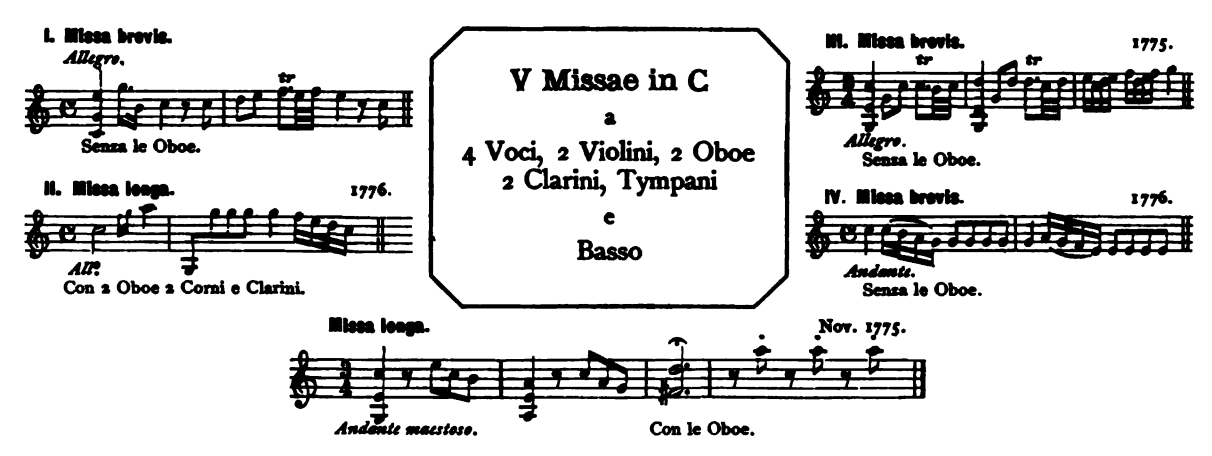
No. 9. **Messe** für vier Singstimmen, zwei Violinen, zwei Oboen, zwei Trompeten, Pauken, drei Posaunen, Bass und Orgel. Köchel No. 257.

No. 10. **Missa** für vier Singstimmen, zwei Violinen, zwei Trompeten, Pauken, Bass und Orgel. Köchel No. 258.

Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Pr. ℳ 9.

Die Königl. Bibliothek in Berlin ist im Besitz eines Mozart'schen Autographs, dessen Titel von des Vaters, Leopold Mozart's Hand geschrieben, also lautet:



Dem Verzeichniss von Köchel nach sind dies die Messen 220, 262, 258, 259 und 257. Die erste Messe fehlt, es wird die sein, die Mozart dem Prälaten zum heiligen Kreuz in Augsburg schenkte. Im Briefe an seinen Vater Mannheim 20. November 1777 (Mozart's Briefe herausgegeben von Nohl 2. Auflage. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1877. Seite 89) schreibt er: »Nun muss ich dem Papa wegen dem Hl. Kreuz in Augsburg etwas schreiben, das ich immer vergessen habe. — Ich habe ihme die Messe *ex* F und die erste aus den kurzen Messen in C und das Offertorium im Contrapunkt in D *minor* dort gelassen.« So ist leider dieses Autograph abhanden gekommen.

Ich habe die Messen 9 und 10 unserer neuen Ausgabe mit dem Autograph (No. V und III des Titels) verglichen und keinerlei Differenzen gefunden, gewiss ein Beweis, mit welcher Sorgfalt die Arbeit des Redigirens ausgeführt worden ist. Von älteren Stichen lagen mir die Messen und Cantaten aus dem Verlage von Breitkopf und Härtel vor und werde ich in der Folge auf die einzelnen Sätze hinweisen, die in diesen älteren Ausgaben den Messen entnommen sind.

Die Novello'sche Sammlung Mozart'scher Messen übergehe ich, da sie nur die Singstimmen originaltreu wiedergiebt und die Orgelbegleitung eine Bearbeitung darbietet, welche die

Orchesterstimme bald aufnimmt, bald, wo diese orgelgemäss sich nicht wiedergeben lassen, sich von diesen trennt, gleichsam ein Mittelding zwischen Clavierauszug und Orgelstimme.

Dass Mozart Vater diese fünf Messen unter einen gemeinsamen Titel zusammenfasste, ist nicht als eine Zufälligkeit zu betrachten; es lag gewiss die Absicht vor, diese Werke, die unter bestimmten Bedingungen componirt wurden, als etwas Gleichartiges zu vereinen. Besondere Verhältnisse zwangen Mozart von dem Wege, den er bis jetzt auf dem Gebiete der Kirchenmusik betreten hatte, abzuweichen, und zwar war die Kirche selbst die Veranlassung dazu. Man wollte keine allzulange Ausdehnung der einzelnen Musikstücke, die Fugen waren verpönt, die Musik sollte nur dazu dienen, der kirchlichen Handlung grösseren Glanz zu verleihen. Mozart fügte sich dem Verlangen der Kirche, trotzdem er sich bewusst war, dass ihm z. B. durch das Ausmerzen der Fuge ein wesentliches, durch nichts zu ersetzendes Moment in der Kirchenmusik verloren ging. Wäre er nicht genöthigt gewesen dieser kirchlicherseits an ihn herantretenden Forderung nachzugeben, hätte er nur so schreiben können, wie er gewollt, so wären gewiss Kunstwerke entstanden, die sich der F dur-Messe würdig an die Seite gestellt hätten, denn, dass er durchaus im Klaren, welcher Stil der einzig richtige für die Kirche, beweist das Requiem. Dass bei dieser ihm auferlegten Beschränkung dennoch Werke solcher Bedeutung entstanden, ist jedenfalls ein Zeichen der ausserordentlichen Begabung, selbst dann productiv zu sein, wenn das Innere des Herzens nach Höherem ringt. Wenn wir in diesen Messen, im Vergleich mit den früheren, die Anwendung der höheren Formen vermissen, so werden wir entschädigt durch die effectvolle Behandlung des Orchesters, durch den Reichthum der Melodien und durch überraschende harmonische Wendungen.

Die Messe No. 220 wird mit dem kräftigen Chore des *Kyrie* eröffnet. Rüstig einherschreitende Bässe verleihen dem Satze grosse Beweglichkeit, die nur unterbrochen wird, wenn je zwei Gesangstimmen mit den Geigen vereint im doppelten Vorhalte des Septimen-Accordes eine Trugcadenz bilden. Dass Mozart, besonders darauf bedacht, Melodiöses zu schaffen, manchmal etwas zu weit geht und die Grenzen des für die Kirche Zulässigen fast überschreitet, dafür kann als Beleg das Motiv der Violinen Seite 21 Takt 1



angeführt werden.

Das *Benedictus*, ein Soloquartett, ist als ein ganz besonders gelungener Satz zu bezeichnen. Die Sopran-Stimme, die begünstigste, lässt lauteren Gesang erklingen, die drei unteren Stimmen bilden die harmonische Unterlage. Im 9. und 10. Takte, sowie an der Parallelstelle überlassen die Gesangstimmen den Violinen den Vortritt, in der Nachahmung sich bewegend umspielen sie sinnig dieselben. Dem Allegro des *Agnus Dei* liegt der Anfangschor der Messe zu Grunde.

Die oben angeführte Cantaten-Sammlung hat dieser Messe entnommen:

1) Das *Kyrie* und *Gloria* Cantate IV mit den Texten: »Ewiger, erbarme dich« und »Fried auf Erden«.
2) Das *Benedictus* bis zum Eintritt des Chores Cantate III mit dem Texte: »Selig, wer in dem Tempel«.

Der Cantate IV fehlen Trompeten und Pauken.

In der Messe K. No. 257 möchte ich die Aufmerksamkeit vor Allem auf das *Credo* hinlenken, zugleich mit der Bemerkung, dass sowohl in der älteren Breitkopf und Härtel'schen (Messe No. II) als auch in der Novello'schen Ausgabe das Hauptmotiv eliminirt ist, wodurch eine vollständige Entstellung des Satzes entstanden ist. Mozart legt den Hauptaccent auf den Anfang der einzelnen Abschnitte des Glaubensbekenntnisses, auf das Wort *credo* selbst. Der Chor stimmt im *unisono* mit dem ganzen Orchester im *forte* die folgende zweitaktige Periode an:



die unmittelbar vom Chore mit den Streichinstrumenten im *piano* wiederholt wird, während die Oboen einzelne Harmonietöne dazu geben.
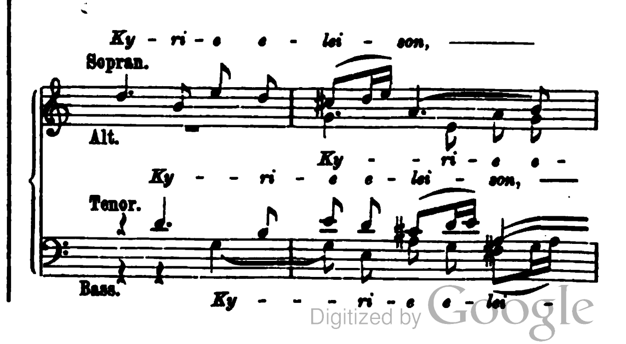
Ich möchte dieses Motiv, welches fest wie in Stein gemeisselt dasteht, als das in Töne übertragene Bekenntniss der gläubigen Gemeinde bezeichnen. »Ich glaube, ich glaube«, rufen uns die mit den Posaunen vereinten Singestimmen bei Beginn eines jeden Abschnittes mit ehernen Stimmen zu; »ich glaube, ich glaube« tönt leise nach, aus tiefstem Herzen den Ausruf bestätigend. Unterbrochen wird der Satz durch das Quartett: »*Et incarnatus est*«, ein Andante im $^6/_8$-Takt, in dem die Solostimmen sehr melodiös geführt sind, beim *Crucifixus* setzt der Chor ein, die oberen Gesangstimmen antworten im Solo mit dem »*etiam pro nobis*«, worauf der Chor unter imitatorischem Einsatz der einzelnen Stimmen den Abschnitt zu Ende führt. Die Fortsetzung des Glaubensbekenntnisses beginnt wiederum mit dem *Credo*-Motiv.
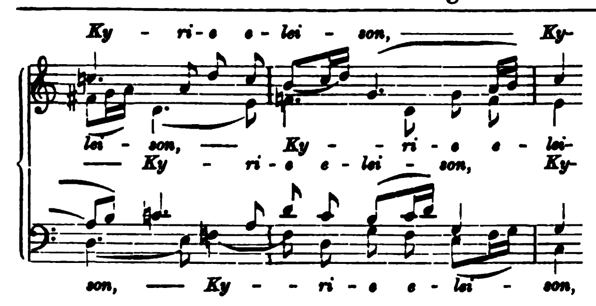
Das *Sanctus* wird durch das Lieblingsthema Mozart's intonirt,



welches wir bereits in der F dur-Messe, vergl. Allgem. Musikal. Zeitung 1877 Sp. 740, fanden. (Bemerkt sei, dass dieses Thema ausserdem im ersten Satze der Pianoforte-Violin-Sonate K. No. 481, sowie im letzten Satze der C dur-Symphonie K. No. 551 sich vorfindet.) Das *Sanctus* ist ein kräftiger, stark instrumentirter Chor, dem sich das *Benedictus*, ein weitausgesponnenes Soloquartett von unendlicher Zartheit, anschliesst. Nach einem sechstaktigen Instrumentalvorspiel folgen zwei 16-taktige Perioden, die uns nach der Dominante führen. Ein achttaktiger Abschnitt leitet in die Tonica, der Anfang wird zuerst genau repetirt, während die zweite 16taktige Periode in der Unterdominante beginnt und direct mit dem *Osanna* in Verbindung steht. Nach dem *Credo* ist dieses *Benedictus* wohl der bedeutendste Satz der Messe.
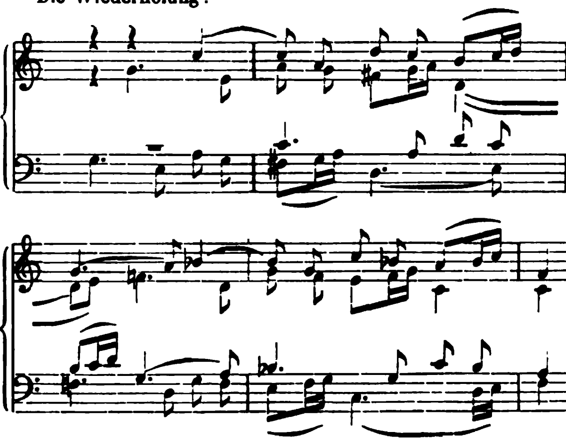
Die Messe K. No. 258 steht in allen Theilen nicht auf gleicher Höhe. Als hervorragend ist das *Kyrie*, das 10taktige Adagio im *Credo*, sowie das *Benedictus* zu bezeichnen. Im *Kyrie* möchte ich auf folgende Takte hinweisen:
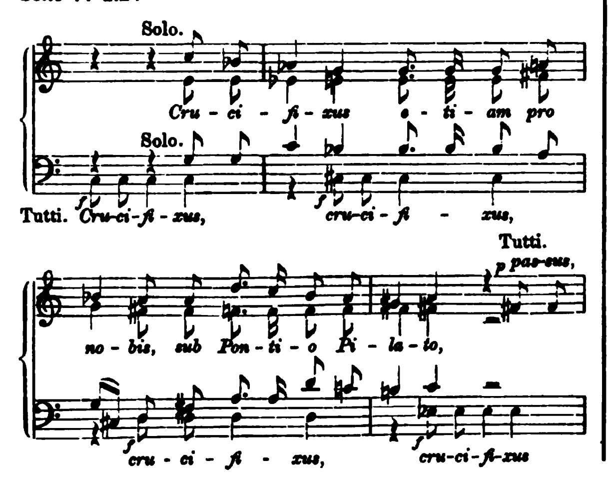




um zu zeigen, mit welcher Meisterschaft Mozart es verstand, die kunstvollsten Formen zu handhaben, während der Hörer nur den Eindruck des grössten Wohllautes hat. Sopran und Tenor ahmen sich canonisch in der Octave nach, ebenso der Alt und Bass von der Unterquinte aus, ausserdem sind alle Stimmen zu einander nach den Regeln des doppelten Contrapunktes geschrieben.
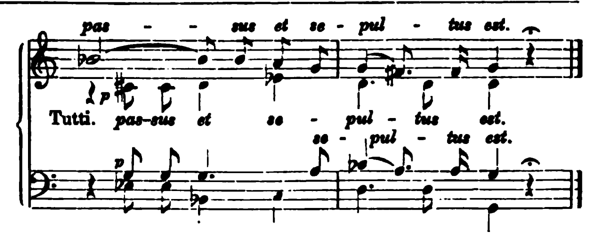
Die Wiederholung:



bringt die Stimmen in umgekehrter Ordnung aus I ist IV
- II - III
- III - II
- IV - I geworden.

Harmonisch sich hervorhebend weise ich auf das *Crucifixus* Seite 71 hin:





Der Sprung des Sopran in die verminderte Quarte charakteristisch. Das *Benedictus* dadurch eigenartig, dass der Chor den Solostimmen das *Benedictus* zuruft, letztere hierauf antworten; es entsteht hierdurch ein Wechselgesang von schöner Wirkung. Der Chor wird durch Trompeten und Pauken unterstützt, während der Gesang der Solostimmen mit einer sehr wohlklingenden Triolenbegleitung der Violinen umspielt wird.

Die Cantate V der angeführten Sammlung hat dieser Messe entnommen:

1) Das *Kyrie* mit dem Texte: »Mächtigster, Heiligster, erhör uns«.
2) Das *Gloria* als Schlusssatz. Text: »Gottes Geist lebt in uns«.
3) Das *Credo* von den Worten ab »*Et incarnatus est*« mit dem Text: »Klagend und sehnsuchtsvoll erhebt sich die Seele«. Der Schluss ist gekürzt.
4) Das *Benedictus* und *Agnus Dei*. Text: »Preis dem Sohne« und »Welterlöser«.

Paul Graf Waldersee.

Zur Verbesserung des Musikunterrichtes.
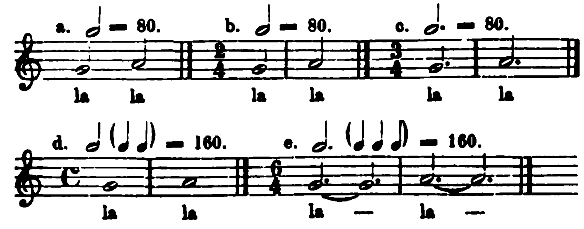
Von **A. Tuma.**

VIII.

Gesangunterricht.
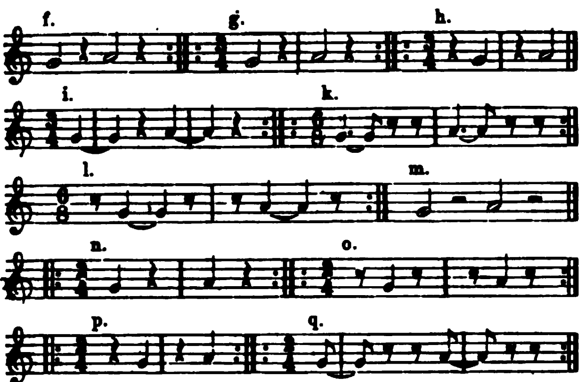
(Fortsetzung aus Nr. 36.)

Bekanntlich kann jede Tonfolge in rhythmischer Beziehung entweder auf die Zweitheilung oder auf die Dreitheilung basirt erscheinen. Besteht eine Tonfolge aus unmittelbar aufeinander folgenden, d. h. nicht durch Pausen getrennten Elementen gleichen Zeitwerthes und gleichen Zeitgewichtes (Accentes), so repräsentirt jedes Element einen Takt, Niemand kann jedoch, eine rhythmisch so beschaffene Tonfolge hörend, ohne früher darüber verständigt worden zu sein, errathen, ob diese Tonfolge in einer zweitheiligen oder in einer dreitheiligen Taktart gegeben wird. Singt man z. B. die nachstehend bei a. verzeichnete Tonfolge, alle Töne genau gleich lang aushaltend und vollkommen gleich accentuirend, etwa mit Benutzung der Silbe *la* und im Tempo M. M. 𝅗𝅥 = 80, so kann kein Zuhörender entnehmen, ob man sich die Tonfolge zweitheilig (wie bei b.), oder dreitheilig (wie bei c.), oder wohl gar viertheilig, oder sechstheilig (wie bei d. oder e.) denkt.
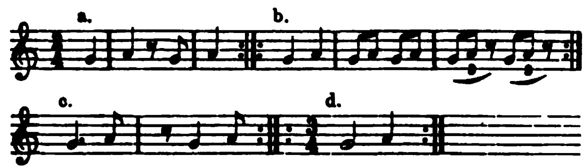


Dieselbe zweifelhafte Eigenschaft besitzt eine Tonfolge, die aus gleich langen und gleich accentuirten, aber durch eben-

falls gleich lange und zugleich an Zeitwerth den Noten gleichkommende Pausen getrennten Elementen besteht; sind dagegen die Pausen wohl unter einander gleich lang, jedoch nicht von gleichem Zeitwerthe wie die Noten, so tritt wohl die Zweitheilung oder die Dreitheilung, nicht aber die Art der ersteren oder der letzteren bestimmt hervor, denn die nachstehend bei f. verzeichnete Tonfolge kann beispielsweise wie bei g., h., i., k. oder l. und die bei m. ersichtliche Tonfolge wie bei n., o., p., q. u. s. w. gedeutet werden, und es ist dieser, sowie der bezüglich der speciell vorliegenden Taktart ($\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{2}$ oder $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{8}$ u. s. w.) noch mögliche Zweifel nur durch mündliche oder schriftliche Verständigung lösbar.



Soll singend oder ein Streichinstrument benutzend, eine nur aus Elementen von der bezeichneten rhythmischen Beschaffenheit bestehende Tonfolge oder längere Tonreihe (z. B. ein im $\frac{2}{2}$- oder $\frac{4}{4}$-Takte stehender, nur ganze Noten anhaltender Choral) zu Gehöre gebracht werden, so haben die Singenden oder Spielenden überhaupt nicht Tongruppen, sondern einzelne Töne zu erzeugen, sie bewirken daher jeden Tonwechsel in logischer und mechanischer Beziehung in derselben Weise, in welcher die Erzeugung eines verlangten Tones auf Grundlage eines vorher gegebenen Tones vor sich geht, und diese Art der Tonhöhenerzeugung tritt nicht nur in den genannten Fällen, sondern auch bei der Erzeugung synkopirter Töne in die Erscheinung.

Aehnliches findet statt, wenn (wie im nachstehenden Beispiele bei a.) einem Tone ein anderer mehr accentuirter Ton folgt, ist dagegen (wie bei b.) der erste Ton der mehr accentuirte, so bilden die beiden Töne entweder eine zweigliederige Gruppe, oder die Tonfolge ist ein Theil (der Anfang oder das Ende) einer dreigliederigen Gruppe; ist endlich (wie bei c. und d.) der erste Ton länger als der zweite, ohne dass jedoch eine vollständige Synkope*) vorliegt, so gehört wohl, so wie bei der letzteren, jeder Bestandtheil der Tonfolge einer anderen Gruppe an, die Erzeugung einer solchen Gruppe beruht jedoch auf einem anderen logischen Vorgange, weil in diesem Falle das Ende des ersten Tones mit dem zweiten Tone als eine Gruppe bildend aufgefasst wird.



Besteht eine Tonfolge aus drei verschieden accentuirten Elementen, so bilden diese, wenn sie von gleichem Zeitwerthe sind, entweder eine dreitheilige Gruppe (einen Dreivierteltakt, die Hälfte eines Sechsachteltaktes oder eine Triole), oder sie gehören zwei verschiedenen Gruppen an. Jede aus mehr als drei Elementen bestehende Tonfolge füllt immer mehr als nur eine Taktheil- oder Taktgliedergruppe aus und erweist sich als eine Combination von Elementarobjecten der beschriebenen Arten; es können daher auch nur diese Elementarobjecte, nicht aber die schon daraus zusammengesetzten Scalen, Accordbrechungen u. dgl. die Fundamente der Tonhöhenerzeugung sein und zwar um so weniger, als bei logisch richtigem Vorgehen die jedem einzelnen Melodiebestandtheile zukommende Tonhöhe nicht, wie man allgemein irrthümlich annimmt, durch das Intervall das er zu seinem Vorgänger oder zum Grundtone der eben herrschenden Tonart, sondern durch das Intervall, das er zum Anfangstone seiner rhythmischen Gruppe, oder wenn er selbst Anfangston ist, durch das Intervall, das er zum Anfangstone der vorhergehenden Gruppe bildet, bestimmt wird.

Das, was vorstehend über die aus der rhythmischen Einrichtung der Melodien resultirende Parcellirung ihres tonischen Inhaltes und über den nicht zu bestreitenden Einfluss, den diese Parcellirung auf den bei der Tonhöhenerzeugung sich abspielenden logischen Vorgang ausübt, gesagt wurde, dürfte genügen um darzuthun, dass zum Zwecke des Lehrens der Tonhöhenerzeugung (des rein Singens, des rein Spielens und des Treffens) nur die in den bereits theils vollständig angeführten, theils ihrem Inhalte nach angedeuteten Tabellen enthaltenen Objecte und die dazu gehörenden rhythmischen und dynamischen Formulare, deren Construirung weiter unten gezeigt wird, erforderlich sind; es folgt nun die Beantwortung der Frage, welche die methodische Behandlung der tonischen und derjenigen Objecte betrifft, die aus der Theorie erwachsen und die ebenfalls systemisirt und verwerthet sein wollen.

Um diese Frage möglichst kurz zu beantworten, ist in Erinnerung zu bringen, dass jeder Ton

1) überhaupt erzeugt sein will,
2) genau die bestimmte Höhe erhalten und
3) in jeder Vocalfärbung frei von Beiklängen, also reiner Naturstimmeklang sein, und dass endlich
4) die Verbindung oder Trennung der Töne vollständig correct erscheinen muss.

Wie einerseits durch das System die Reihenfolge der Objecte festgesetzt ist, so erhellt andererseits aus der Aufeinanderfolge dieser vier Punkte die Ordnung, in welcher bei jedem einzelnen Objecte die vier Eigenschaften, die in Summa tonischerseits die Tadellosigkeit derselben bedingen, zu erwirken sind.

Ueber die Art und Weise, wie dies zu geschehen hat und über die erforderliche Beschaffenheit der gesanglichen Lehrobjecte überhaupt, sprechen sich unter Andern die Professoren Dr. E. Brücke (»Grundzüge der Physiologie und Systematik der Sprachlaute«, Wien bei Gerold), Dr. C. L. Merkel (»Der Kehlkopf«, Leipzig bei J. J. Weber) und Dr. L. Mandel (»Die Gesundheitslehre der Stimme«, Braunschweig bei Vieweg und Sohn) in der klarsten, umfassendsten und zu musikalischen Schulzwecken geeignetesten Weise aus, es soll daher hier nur derjenigen in den Bereich der Begriffsbestimmungen gehörenden Objecte, durch welche die Ausmaasse der Tonabstände fixirt werden, Erwähnung geschehen.

Während der methodischen Behandlung der ersten vier Objectgruppen sind von den gedachten Objecten nur die unter den Namen »halber Ton« und »ganzer Ton« bekannten Intervallmaasse vorzunehmen und die wenigen hier vorkommenden Terzen und Quarten auf Grundlage des »Ueberspringens der Zwischentöne« zu lehren; sobald jedoch der Unterricht so weit

*) Vollständig ist die Synkope, wenn sie aus mindestens zwei synkopirten Tönen besteht.

vorgeschritten ist, dass die Inangriffnahme der fünften und sechsten Objectgruppe nahe bevorsteht, ist der leichteren und sicheren Auffassung und des schnelleren Fortganges wegen, sowohl für jede der drei ersten stufenweisen Dreitonreihen ein allgemeiner Ausdruck zu geben, als auch die Intervalllehre, so weit sie die Secunden, Terzen, Quarten und Quinten betrifft, vorzunehmen und der neuen Lehrart zufolge Nachstehendes vorzutragen:

1. Es giebt vier Arten stufenartiger Dreitonreihen, nämlich:

a) Die Triade (*c d e*, *as b c* u. s. w.), die mit 1, 2, 3,
b) die oben halbtönige Dreitonreihe (*d e f*, *g a b* u. s. w.), die mit 2, 3, 4 und
c) die unten halbtönige Dreitonreihe (*e f g*, *fis g a* u. s. w.), die mit 3, 4, 5 bezeichnet wird; endlich
d) die chromatische Dreitonreihe.

2. Der Höhenunterschied zweier Töne oder Noten, oder der Raum zwischen zwei Tasten, Grifflöchern u. dgl. heisst Intervall; es giebt daher Tonintervalle, Notenintervalle, Tastenintervalle u. s. w. Singende machen nun von Ton- und Notenintervallen Gebrauch, und da jedes Tonintervall nach der Art seiner schriftlichen Darstellung als Notenintervall benannt wird, so genügt die Kenntniss der Notenintervalle vollständig.

Jedes Notenintervall, kurzweg nun Intervall genannt, erhält zwei Namen, den Zählnamen und den Beinamen. Der Zählname eines Intervalles resultirt aus der Anzahl Notenstufen (Linien und Zwischenräumen), die es umfasst, und zwar erhält das Intervall, je nachdem sich die Anzahl dieser Stufen auf 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 u. s. w. beläuft, die Namen Secunde, Terz, Quart, Quint, Sext, Septime, Octave u. s. w., wozu noch zu bemerken ist, dass, wenn die Bestandtheile eines Intervalles genannt oder schriftlich dargestellt werden, der tiefere der beiden Bestandtheile zuerst genannt oder geschrieben wird; es ist daher z. B. unter *c d* eine Secunde, unter *d c* eine Septime, unter *f a* eine Terz, unter *a f* eine Sext zu verstehen. Es giebt Intervalle, die dem Zählnamen nach gleich sind, aber verschiedene Tonintervalle darstellen; um die aus diesem Umstande erwachsenden Mehrdeutigkeiten zu beseitigen, erhält jedes Intervall nebst seinem Zählnamen noch einen der Beinamen »vermindert«, »klein«, »gross« oder »übermässig«*) und zwar werden diese Beinamen in der Weise verwendet, dass von zwei den Zählnamen nach gleichen aber verschiedene Tonintervalle bezeichnenden Notenintervallen das eine vermindert, das andere klein, oder das eine klein, das andere gross oder das eine gross und das andere übermässig genannt wird. Aus den Tönen *c, d, e, f, g, a* und *h* lassen sich 7 Secunden, 7 Terzen, 7 Quarten u. s. w. bilden und es ist in Betreff der Beinamen dieser Intervalle Folgendes zu merken:

a) Die Secunden *e f* und *h c* sind klein, die anderen Secunden sind gross,
b) die Terzen *c e*, *f a* und *g h* sind gross, die anderen Terzen sind klein,
c) die Quarte *f h* ist übermässig und
d) die Quinte *h f* ist klein; alle anderen Quarten und Quinten sind gross.

Wer diese aus den Tönen *c, d, e, f, g, a* und *h* zusammengesetzten Intervalle kennt, kennt auch alle übrigen Secunden, Terzen, Quarten und Quinten, denn setzt man zu jedem der beiden, ein Intervall bildenden Noten ein ♯ oder ein ♭, so bleibt das Intervall unverändert, es ist daher *d f* = *dis fis*, *e g* = *es ges* u. s. w. Steht nur bei einer Note ein ♯ oder ein ♭ oder bei jeder Note ein anderes Versetzungszeichen, so ist nur nachzusehen, ob das dadurch bezeichnete Tonintervall grösser oder kleiner und um wie viel es grösser oder kleiner ist als jenes, welches die Noten, ohne Versetzungszeichen bei sich zu haben, darstellen würden; wer daher z. B. weiss, dass *c e* eine grosse Terz und *f h* eine übermässige Quart ist, der weiss auch, dass *cis e* und *c es* kleine Terzen und *fis h* und *f b* grosse Quarten sind, und dass *cis es* zu den verminderten Terzen zählt.

Den Inhalt des vorstehenden, die stufenartigen Dreitonreihen und die Intervalle Secunde, Terz, Quart und Quint betreffenden Vortrags haben sich die Schüler durch Auswendiglernen und durch Analysiren von Tonreihen, die nur Objecte der angeführten Arten enthalten, so lange einzuprägen, bis sie die erforderliche Geläufigkeit im »Lesen« dieser Dreitonreihen und Intervalle erlangt haben.

Während auf Grundlage dieses Studiums die Objecte der fünften, sechsten, siebenten und achten Gruppe (Tabelle I.) und die in der Tabelle II. enthaltenen Objecte methodisch behandelt werden, erfolgt die Fortsetzung und Beendigung der Intervalllehre, indem gezeigt wird, dass alle Sexten umgekehrte Terzen und alle Septimen umgekehrte Secunden sind, dass durch das Umkehren der Terzen, je nachdem diese klein, gross oder verminderte sind, grosse, kleine oder übermässige Sexten und durch das Umkehren grosser, kleiner und übermässiger Secunden kleine, grosse und verminderte Septimen entstehen; dass daher, um den Zähl- und den Beinamen eines die Quint überragenden Intervalles zu finden, das letztere nur umzukehren und das durch dieses Umkehren entstehende Intervall zu classificiren ist. Wurde noch über die Octave und die diese überragenden Intervalle das nöthige hinzugefügt, so ist der theoretische Unterricht, der die zum Studiren der Tonhöhenerzeugung erforderlichen Kenntnisse zu vermitteln bestimmt und selbstverständlich nicht auf einmal sondern theilweise, immer nur das praktische Studium der zunächst vorzunehmenden Objectgruppe vorbereitend, zu ertheilen ist, beendigt.

Dieser Theil des Gesangunterrichtes wird gewöhnlich sehr oberflächlich behandelt; man betrachtet das Lehren der Intervalle nur als *hors d'oeuvre*, man verlässt sich auf das »gute Gehör« der Lernenden und indem man vergisst, dass wohl ein correctes »Auswendig-Singen«, nicht aber ein aller messbaren Anhaltepunkte entbehrendes correctes »nach dem Gehöre Singen« denkbar ist, geht man sogar so weit, dass man Lieder, Chöre und andere Gesangstücke nur durch Vorsingen oder Vorspielen vollkommen einlernen zu können glaubt. Freilich scheint die alte Intervalllehre, wie sie in sämmtlichen Lehrbüchern schwarz auf weiss zu lesen ist, nur für angehende Gelehrte, für Generalbassisten etc. bestimmt zu sein; zudem gehört die Tonhöhenerzeugung in den Bereich der Mechanik des Gesanges; durch gründliches Studiren der Mechanik aber, so meint man, verdummen die Lernenden und verlieren »alle Freude an der Musik und alle Lust zum Lernen«. Von den Spielenden sagt man auch, dass sie dadurch »zu Handwerkern« werden und doch kann Niemand Künstler sein, der nicht ein ausgezeichneter Handwerker ist. Den Singenden gegenüber kann man vom Handwerk nicht sprechen, man sagt also gar nichts; besucht jedoch der geehrte Leser die Schlussfeiern in den Schulen, die Productionen der Gesangvereine, das Concert und die Oper, so erfährt er was zu sagen wäre, denn überall hört er »falsch singen«, besonders aber bemerkt er im Concert und in der Oper, dass ungeachtet des vielbeklagten Mangels an »guten Stimmen«, die letzteren nicht so selten sind als — Künstler und Künstlerinnen.

(Fortsetzung folgt.)

---

*) Der Beiname »rein« ist überflüssig und auch nicht passend, denn »rein« muss jedes Intervall klingen.



J. N. Hummel. — Katholische Kirchenmusik.

(Vgl. Nr. 37.)

Die in der vorigen Nummer Sp. 584 gedruckte Mittheilung aus Ulm giebt uns um so mehr Anlass, über diesen Gegenstand einige Worte zu sagen, weil sie zum Theil direct an die Redaction gerichtet ist.

Was zunächst die Lebensnachrichten über Hummel betrifft, so werden wir eingehende, zuverlässige Mittheilungen über ihn als Menschen und Künstler hier sehr gern veröffentlichen. Wer also in der Lage ist, solche machen zu können, der sei gebeten sie uns zu übersenden. Wenn man das überblickt was vorliegt, so ist der Wunsch allerdings gerechtfertigt, mehr über ihn zu erfahren. Auch ein vollständiges Verzeichniss seiner Werke, chronologisch geordnet, wäre sehr erwünscht, kann aber natürlich nur von solchen ausgehen, welche sich mit diesem Meister speciell befasst und eine Sammlung seiner Compositionen angelegt haben. Die unglückselige Mode, Musikdrucke nicht mit der Jahreszahl des Erscheinens zu versehen, zwingt uns jetzt zu einer eingehenden Forschung, wenn wir auch nur die Reihenfolge der Werke eines einzelnen Meisters in chronologischer Ordnung aufstellen wollen. Wesentlich erschwert wird dies noch durch die Leichtfertigkeit der neueren deutschen Musiklexica, denen Vollständigkeit in den Realien und Genauigkeit in den Zeitangaben völlig gleichgültig zu sein scheint. So muss man denn ein französisches Buch nachschlagen, um z. B. zu erfahren, dass Hummel wirklich drei Messen geschrieben und als drei verschiedene Opera (Op. 77, 80, 111) publicirt hat, denn die deutschen Biographie-Fabrikanten nennen immer nur zwei Messen.

Hummel war ein Zögling der Wiener Schule und ein Mozartischer Geist. Seine Messen verleugnen diesen Ursprung natürlich nicht. Der Verfasser obiger Worte berührt nun bei dieser Gelegenheit einen Gegenstand, der über Hummel und seine Kunst weit hinaus greift, aber bei Erwähnung derselben doch ganz passend mit erörtert werden kann. Es ist dieses der gegenwärtige Zustand der katholischen Kirchenmusik. In derselben ringen zwei Parteien um die Herrschaft, welche man wohl am einfachsten als die Anhänger der alten römischen und der neueren Wiener Schule, oder als Palestrinianer und Mozartianer bezeichnen kann. Weil Hummel's Messen aus der Wiener Schule entsprangen, legen sie die Frage nahe, welche Stellung sie in dem gegenwärtigen Streite einnehmen.

Wenn in der Zuschrift aus Ulm gewünscht wird, wir möchten die katholische Kirchenmusik in unserer Zeitung etwas mehr als bisher berücksichtigen und dadurch ein Gleichgewicht herstellen in den Berichten über die Kirchenmusik der beiden christlichen Confessionen, so würden wir auch diesem Wunsche gern entsprechen, wenn sich der Erfüllung desselben nur nicht so grosse Schwierigkeiten entgegen stellten. Was von protestantischer Seite vorliegt, erscheint in öffentlichen Concerten und wird von uns auch stets unter diesem Gesichtspunkte behandelt, nämlich als oratorische Musik oder als Concertmusik. Als Kirchenmusik fassen und besprechen wir diese Compositionen fast niemals und hüten uns auch so viel als möglich vor einer solchen Erörterung, weil dieselbe leicht confessionelle Dissonanzen wach ruft, die der Kunst fern bleiben sollten. Die katholische Kirchenmusik ist dagegen fast ganz in die Kirche eingeschlossen und wird in öffentlichen Concerten wenig sichtbar. Ihre ursprüngliche Bestimmung erfüllt sie dadurch offenbar weit besser, als die protestantische; aber da der Tiefgang der Kunst gegenwärtig nicht mehr so in der Kirchenmusik liegt, wie im sechzehnten Jahrhundert, so muss das, was heute direct für den kirchlichen Dienst geschrieben wird, mit der bescheidenen Stellung einer liturgischen Musik im Wesentlichen sich begnügen. Es kann hierbei dasjenige, was der einzelne Componist Kunstvolles schafft, dennoch zu voller Anerkennung gelangen. Aber man muss sich vor allem die Grenzen klar machen, welche er einzuhalten hat. Der Rückgang auf die alte Kirchenmusik, den namentlich der Cäcilienverein in Regensburg durch Worte und Töne predigt, ist nicht lediglich eine musikalische Liebhaberei, sondern geht Hand in Hand mit rein kirchlichen Bestrebungen zur Purification und Vereinfachung des Gottesdienstes. Diese neuere kirchliche Richtung ist eine durchaus allgemeine, obwohl sie sich in den verschiedenen Confessionen verschieden äussert. Unter den Protestanten, welche niemals einen consequent entwickelten, lückenlosen Cultus besassen, nennt sie sich »Ausbau des Cultus«; die Katholiken dagegen glauben mit einer blossen Reinigung von Auswüchsen ihren Zweck erreichen zu können. Beide wenden sich nun gegen das, was in den letzten zweihundert Jahren in der Kirche bräuchlich geworden ist, um es als unkirchlich hinaus zu treiben. Es ist unsere Ueberzeugung, dass ihnen dieses nie ganz gelingen wird, weil die sogenannten Auswüchse sich zum Theil als organische Bildungen erweisen, die nicht wegrasirt werden können, ohne das kirchliche Leben zu schädigen. Die englische Hochkirche handelt deshalb weiser, als unsere Katholiken und Protestanten, wenn sie unter grundsätzlicher Abweisung derartiger Bestrebungen die Continuität der kirchlichen Entwicklung zu erhalten sucht. Im Allgemeinen ist es aber richtig, das Hauptgewicht auf die Bildungen derjenigen Zeit zu legen, welche den Gegenstand in seiner weltbeherrschenden Macht und im höchsten Glanze zeigte. Es bedarf deshalb auch nicht vieler Worte, um begreiflich zu machen, welche Zeit dem besonnenen und genügend gebildeten kirchlichen Musiker immer als die eigentlich classische gelten wird. Die offen zu Tage liegende Entwicklung der Musik sollte aber verbieten, einen heftigen Streit darüber zu führen. Denn die nach-Palestrinaischen Werke mit Instrumentalbegleitung, welche für die Kirche geschrieben wurden, sind so werthvoll und so willkommen für gewisse festliche Gelegenheiten, dass es nicht schwierig sein kann, ihnen eine passende Stelle anzuweisen.

Unter solchen Gesichtspunkten haben wir im vorigen Jahrgang in dem Artikel »Ueber katholische Kirchenmusik« (Sp. 595 bis 600) diesen Gegenstand zur Sprache gebracht, nachdem schon vorher über englische wie über allgemeine Kirchenmusik geredet war. Der Herr Einsender aus Ulm hat jene Artikel wohl übersehen. In das Einzelne können wir wegen mangelhafter Kenntniss desselben nicht näher eingehen, werden aber mit Vergnügen zum Abdruck bringen, was uns darüber von sachkundiger Seite zugeht und hierbei über die allgemein musikalischen Punkte Jedem gern Rede stehen.

Kritische Briefe

an eine Dame.

16.

Uebertragungen von Liedern und Gesängen für Clavier.

Arbeiten dieser Art haben nur dann Werth und Aussicht auf Erfolg im künstlerischen Sinne, wenn der Bearbeiter am Charakter des Originals festhält, Melodie und Harmonie desselben wiedergiebt, ohne wesentlich Neues hinzuzufügen und die Technik des Instruments, die er selbstverständlich aus dem Grunde kennen muss, in den Dienst der Kunst zu stellen weiss. Die Grenzen sind eng gesteckt, doch nicht zu eng, um Geschick zeigen und die Arbeit charakteristisch und so ausgestal-

ten zu können, dass sie als Original-Clavierstück erscheint. Ein im Geist des Componisten oder des betreffenden Stückes gehaltenes mässiges Illustriren lässt man sich schon gefallen; weiter aber darf der Uebertrager nicht gehen, sonst bleibt seine Arbeit nicht, was sie sein soll. Andererseits soll er sich vor mechanischem Abschreiben des Originals wohl hüten. Wer nicht Reproductionstalent und feinen küntlerischen Sinn besitzt, dem werden Uebertragungen der angedeuteten Art nicht gelingen. Transcriptionen und Lieder ohne Worte kann man gewissermaassen Geschwisterkinder nennen, ohne dass man zu vergessen brauchte, dass letztere von vornherein für Clavier gedacht und erfunden sind, während erstere Gegebenes zu einem Clavierstück umgestalten. Sie werden mich verstehen und transcribiren nicht mit arrangiren verwechseln; in mancher Beziehung fällt beides zusammen, das ist richtig; eben so richtig ist aber auch, dass ein nicht unwesentlicher Unterschied besteht, den Sie zugeben werden, ohne dass ich nöthig hätte, ihn weitläufig zu erörtern und an Beispielen klar zu machen. Arrangirt ist von je her, transcribirt im engern Sinne dagegen mehr in neuerer Zeit. Sie werden auch nicht denken an die unzähligen, Gottlob immer mehr verschwindenden Transcriptionen in Phantasieform mit eignen Zuthaten der Verfasser, in Formen überhaupt, die eine Verarbeitung des Originals oder eines Theils desselben zum Zweck haben; diese gehören nicht hieher und es liegt deshalb keine Veranlassung vor, Worte über sie zu verlieren. Mendelssohn, der Vater des Liedes ohne Worte, hat mit ihm die Lust, zu transcribiren, sehr gefördert; kaum war er mit seinen Liedern hervorgetreten, so regnete es nebst derartigen Sachen auch Transcriptionen. Sicher fallen Ihnen hier die Liszt'schen Uebertragungen von Liedern von Schubert u. A. ein, die derzeit so ausserordentlichen Anklang fanden, dass sich an ihnen versuchte, wer seine zehn Finger nur einigermaassen rühren konnte. Mich interessirte von je her besonders an ihnen die Behandlung des Claviers. Reizvolle Combinationen, Klangwirkungen eigenthümlichster Art enthalten sie alle mehr oder weniger. Dem genialen Spieler und, man kann auch wohl sagen, Begründer und Förderer der neueren Claviertechnik ist man geneigt, zu verzeihen, wenn er einmal weiter geht, als zu wünschen gewesen wäre. Wenn auch nicht in jeder Beziehung mein Ideal, halte ich seine Uebertragungen doch für verdienstliche und interessante Arbeiten. Um Ihrer etwaigen Opposition die Spitze abzubrechen, begnüge ich mich damit, die claviertechnische Seite derselben hervorzuheben. Meines Wissens ist Liszt in diesem Genre von keinem Andern aus dem Sattel gehoben, obwohl respectable Arbeiten Anderer zu verzeichnen wären. Unter Reserve liesse sich vielleicht St. Heller nennen. Neuerdings tritt Theodor Kirchner mit Uebertragungen von Liedern und Gesängen von Brahms und Schumann hervor, von denen ich zu verzeichnen habe:

Joh. Brahms. „Wie bist du meine Königin, durch sanfte Güte wonnevoll“. (Op. 32, No. 9.) Pr. 2 ℳ.
—— **Ein Sonnett:** »Ach könnt' ich, könnte vergessen sie«. (Op. 14, No. 4.) Pr. 1 ℳ 50 ₰.
—— **Die Mainacht:** »Wann der silberne Mond durch die Gesträuche blinkt«. (Op. 43, No. 2.) Pr. 1 ℳ 50 ₰.
—— **Ständchen:** »Gut Nacht, gut Nacht, mein liebster Schatz«. (Op. 14, No. 7.) Pr. 1 ℳ 50 ₰.
—— **Von ewiger Liebe:** »Dunkel, wie dunkel in Wald und in Feld«. (Op. 43, No. 1.) Pr. 2 ℳ.
Rob. Schumann. Romanze aus den »Spanischen Liebesliedern« (Op. 138: »Fluthenreicher Ebro«). Pr. 1 ℳ.
Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Kirchner's Uebertragungen unterscheiden sich von denen Liszt's, wie sich Beider Claviersatz und -Stil von einander unterscheidet. Bei dem, der des Ersteren Claviercompositionen und feinen eigenthümlichen Claviersatz kennt, wird sich von vorn herein ein günstiges Vorurtheil auch für seine Uebertragungen festsetzen. Bei Licht besehen zeigen diese denn auch den Verfasser als einen Bearbeiter, der den rechten Weg zu finden weiss. Wenn Einer, so ist er im Stande, derartige Arbeiten mit Erfolg auszuführen. Es giebt dabei oft genug harte Nüsse zu knacken, das wird Jeder zugeben, der selbst sich in solchen Arbeiten versuchte. Da tritt z. B. im Liede eine selbständige Begleitung auf; wir dürfen sie nicht bei Seite schieben, dürfen auch weder Harmonie noch Melodie verändern. Wie fangen wirs an, uns aus der Schlinge zu ziehen und die betreffenden Partien claviergerecht und spielbar zu gestalten, ohne dem Charakter des Originals Abbruch zu thun? Nur besonderes künstlerisches Geschick wird in solchen und ähnlichen Fällen das Rechte zu finden wissen und dieses besitzt Herr Kirchner in reichem Maasse. Eigne Zuthaten, als Einleitungen, Zwischensätze, Ueberleitungen, Schlüsse treten in seinen Transcriptionen nirgend störend dazwischen. Wird die Originalbegleitung momentan verlassen, so finden wir nichts an deren Stelle gesetzt, was ihrem Charakter widerspräche. Ob es nöthig oder wünschenswerth war, sie zu verlassen, darüber liesse sich im einzelnen Falle streiten. An der Melodie ist unbedingt festzuhalten; es genirt und wenn nur in drei Takten von ihr abgewichen wird, wie z. B. S. 6 Takt 1, 2, 3 in dem Liede »Von ewiger Liebe«. Einen stichhaltigen Grund für diese Abweichung vermag ich nicht aufzufinden. Es ist lobenswerth, dass man die Melodie auch mit dem Text versehen hat; ein Druckfehler hat sich in »Wie bist du meine Königin« eingeschlichen: S. 5 Takt 8 müssen die beiden Silben »wonne-« gestrichen werden. Hätten die Melodietöne, wenigstens da, wo sie in der Mitte liegen, für das Auge mehr hervorgehoben werden können, so wäre damit dem Spieler sicherlich ein nicht unerheblicher Dienst geleistet, denn so muss er die Melodie manchmal erst suchen. — Dass die Uebertragungen besonders schwierig seien, kann man nicht sagen; das Hervorheben der bald da, bald dort erscheinenden Melodie jedoch erfordert besondere Gewandtheit Seitens des Spielers und deshalb sind die Sachen auch nicht leicht zu nennen. Sie können, was diesen Punkt betrifft, dem Spieler zugleich als Studien dienen. Clavierspielende Verehrer Brahms'scher und Schumann'scher Lieder werden diese in Kirchner's Uebertragungen gern auf ihrem Instrumente singen. Ich gebe ihnen zum Ueberfluss die Versicherung, dass die Sachen durchgehends sehr claviermässig geschrieben sind und sich wie Originalclavierstücke spielen.

Ich weiss, Sie sind von Transcriptionen überhaupt nicht sehr eingenommen und lächeln vielleicht ob der vielen Worte, die ich ihretwegen gemacht. Thun Sie das nicht, machen Sie Ausnahmen, damit vergeben Sie sich nichts. Uebertragungen in Art der erwähnten können Sie die Existenzberechtigung nicht absprechen. Auch mir sind Originalstücke, gute natürlich, lieber, ich möchte auch vor Ueberproduction im Uebertragungs-Genre warnen, bin aber keineswegs geneigt, das Gute zu verachten, weil ich das Beste nicht haben kann. Und selbst wenn wir in solchen Sachen nichts weiter als solide geschmackvolle Arbeit finden sollten, so wollen wir sie nicht verwerfen, sondern bedenken, dass in jeder Kunst ein gut Theil Handwerk steckt und dass man auch vor einem begabten Handwerker Achtung haben soll. Ich hebe dies besonders hervor, um Sie, wenn Sie mirs nicht übel nehmen wollen, vor allzu idealistischen Träumereien zu warnen. — Leben Sie wohl.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 25. September 1878. **Nr. 39.** XIII. Jahrgang.

Die Uranfänge der deutschen Orgeltabulatur.

Von **Dr. Hugo Riemann.**

Es ist bekannt, dass die Namen der Töne bei uns den sieben ersten Buchstaben des Alphabets entlehnt sind: *A B C D E F G*. Wenn wir heute gewohnt sind, nicht *B* sondern *H* als in die Grundscala gehörig anzusehen, so ist das eigentlich Folge einer Verwechselung. Jenes *H* ist ursprünglich ♮ d. h. ♭-Quadratum, das viereckige *b*, in der Gestalt unterschieden vom runden ♭, welches — für die griechische Trite synemmenon — ins diatonische System extra eingeschoben wurde. Nachdem durch Uebertragung jener Unterscheidung auf andere Töne ♭ Erniedrigungs- und ♮ Erhöhungszeichen geworden war (das ♯ ist nur eine später unterschiedene Form des ♮) wurde (etwa um 1500) an Stelle des ♮ der auf *G* folgende achte Buchstabe *H* in die Grundscala gesetzt. Von Haus aus sind also nur sieben Töne in der Grundscala zu unterscheiden, nämlich die oben genannten, von denen *B* die Bedeutung unseres heutigen *H* hatte, so dass die Intervallenordnung war (die Bögen ⌒ bezeichnen die Halbtonschritte):

A B͡C D E͡F G

Diese Buchstaben wurden ehemals selbst als Tonzeichen (Noten) gebraucht. Die sogenannte Orgeltabulatur, auch die deutsche Tabulatur genannt darum, weil sie vorzugsweise, ja fast ausschliesslich in Deutschland geübt wurde, war eine Buchstabennotation mit übergeschriebenen rhythmischen Werthzeichen. Das Alter dieser Werthzeichen ist noch nicht festgestellt; die Documente derselben reichen nicht übers 15. Jahrhundert zurück, doch werden sie wohl viel älter sein. Von der Buchstabennotation selbst wissen wir dagegen, dass sie bereits ums Jahr 1000 bekannt und verbreitet war. Erklärte es doch etwa um diese Zeit oder doch nur wenig später der berühmte Benedictinermönch Guido v. Arezzo († 1037) für das Beste, mit den Buchstaben zu notiren, da man dabei nie wie bei den Neumen in Zweifel über die Tonhöhenbedeutung sein könne.

Das sind alles bekannte Dinge; bekannt ist auch, dass die Octaveneintheilung nicht immer dieselbe war, welche wir heute haben, wo immer von *c*—*h* die Buchstaben in einerlei Gestalt geordnet sind:

etc. $\underline{H}$ *C D E F G A H c d e f g a h* $\bar{c}\ \bar{d}\ \bar{e}\ \bar{f}\ \bar{g}\ \bar{a}\ \bar{h}\ \bar{\bar{c}}\ \bar{\bar{d}}\ \bar{\bar{e}}$ etc.

vielmehr wurden zur Zeit Guidos und schon vor ihm bei Odo von Clugny die Buchstaben, wie es das natürlichste und nächstliegende ist, von *A*—*G* in gleicher Gestalt zusammengeordnet, d. h. in der Tiefe nahm man grosse, dann kleine, dann die kleinen doppelt oder griechische Buchstaben; auch der tiefste Ton des Systems, unser *G*, wurde durch einen griechischen Buchstaben bezeichnet:

Γ *A B C D E F G a b* [♮] *c d e f g* *aa bb* [♮♮] *cc dd ee* (Guido)

Γ *A B C D E F G a b* [♮] *c d e f g* α β . . κ Δ (Odo)

Diese ursprüngliche Eintheilung hat sich lange gehalten (bis ins 17. Jahrhundert) nur mit der Modification, dass an Stelle der verdoppelten Buchstaben solche mit einem Strich ($\bar{a}$) traten, denen in der nächsthöheren Octave solche mit zwei Strichen ($\bar{\bar{a}}$) folgten etc., und dass das Γ wegfiel und unter den grossen Buchstaben solche mit einem Strich unterhalb auftraten:

etc. $\underline{E}\ \underline{F}$ *G A B C D E F G a b c d e f g* $\bar{a}\ \bar{b}\ \bar{c}$ etc.

Diese Art der Bezeichnung finden wir für Tabulatur z. B. bei Martin Agricola, »Musica instrumentalis«. Wittenberg 1529.

Daneben finden wir im 15.—16. Jahrhundert eine Octaveneintheilung *f*—*e* verbreitet, welche grosse Buchstaben gar nicht anwendet, sondern statt deren gleich unterstrichene kleine; dieselbe tritt bei Seb. Virdung, »Musica getuscht« Basel 1511 und O. Luscinius, »Musurgia« Strassburg 1536 bereits mit unserm *h* statt *b* auf:

$\underline{f}\ \underline{g}\ \underline{a}\ \underline{h}\ \underline{c}\ \underline{d}\ \underline{e}$ *f g a h c d e* $\bar{f}\ \bar{g}\ \bar{a}\ \bar{h}$ *cc dd ee*

während sie Conrad Paumann, »Fundamentum organisandi« 1452 (M.S., in Chrysander's Jahrbüchern II mitgetheilt von Fr. W. Arnold) noch mit *b* hat. Endlich stellte sich um diese Zeit noch eine dritte Art der Theilung ein, welche zwischen *b* und *h* die Octaven schied; nach Luscinius' Berichte war Paulus Hofhaimer († 1537) deren Urheber:

$\underline{A}\ \underline{B}$ *H C D E F G A B h c d e f g a b* $\bar{h}\ \bar{c}\ \bar{d}\ \bar{e}$ etc.

Sie wurde im 16.—17. Jahrhundert ziemlich allgemein üblich und hielt sich bis zum Untergange der Tabulatur im 18. Jahrhundert.

Alle diese verschiedenen Arten der Notirung haben das gemeinsame, dass zwischen *B* und *C* oder nach Unterscheidung von *b* und ♮ zwischen ♮ (*H*) und *C* und zwischen *E* und *F* die Halbtonverhältnisse liegen. Ja auch die im 11. und 12. Jahrhundert öfters vorkommende Notirung mit *A—P* [*a—p*], weist dieselbe Lage der Halbtonschritte auf (wenn auch wie nachher zu sagen nicht immer):

$$a\ \overset{\frown}{b\ c}\ d\ \overset{\frown}{e\ f}\ g\ h\ \overset{\frown}{i\ k}\ l\ \overset{\frown}{m\ n}\ o\ p$$

$$A\ H\ c\ d\ e\ f\ g\ a\ h\ \bar{c}\ \bar{d}\ \bar{e}\ \bar{f}\ \bar{g}\ \bar{a}$$

Dagegen ist es unseren Musikhistorikern bisher gänzlich entgangen, dass neben oder vor diesen Notirungsarten eine abweichende Buchstabentonschrift existirte, welche das Halbtonverhältniss zwischen *CD* und *GA* setzte. Da dieselbe nicht der Einfall eines einzelnen Grüblers, sondern in der That eine längere Zeit herrschende Tonschrift gewesen ist, so wird es gewiss von Interesse sein, ihre Existenz näher nachzuweisen.

Die Frage nach dem Alter, resp. der Urheberschaft der lateinischen Buchstabennotation hat schon oft die Gemüther erhitzt. Ehe das Antiphonar von St. Gallen aufgefunden wurde (1827 durch Sonnleithner) meinte man, dass Gregor der Grosse († 604) die Notirung mit *A—G* eingeführt und das berühmte Antiphonar in der Peterskirche, von dem das St. Galler eine Abschrift sein soll, mit lateinischen Buchstaben notirt habe; diese Legende ging schon im Anfang des 16. Jahrhunderts, schon Pietro Aron (um 1525) erzählt sie. Eine Stelle des Boetius (de inst. mus. IV. 14), wo dieser als Marken zur bequemeren Erklärung die Buchstaben *A—O* vor die griechischen Tonnamen setzt, gab Rousseau (Dict. Art. Notation) den Gedanken ein: »il parolt que Boéce établit l'usage de quinze lettres seulement et Grégoire Evêque de Rome considérant que les rapports des Sons sont les mêmes dans chaque Octave, reduisit encore ces quinze Notes aux sept premieres lettres de l'Alphabet, que l'on répétoit en diverses formes d'une Octave à l'autre.«

Diese Ansicht hat lange gegolten; und selbst nachdem Kiesewetter schlagend nachgewiesen hatte, dass Gregor nicht mit lateinischen Buchstaben notirte, sondern mit Neumen, blieb doch Boetius der Erfinder der lateinischen Buchstabennotation, und die Notation mit *a—p*, welche sich in den letzten Decennien in verschiedenen Manuscripten des 11.—12. Jahrhunderts fand (ich nenne das berühmteste, das Antiphonar von Montpellier), erhielt daher den Namen der Notation Boétienne. A. I. H. Vincent suchte nachzuweisen, dass diese Art Notation eigentlich ein integrirender Bestandtheil der Neumennotirung, daher ebenso alt als diese und regulariter mit ihr zu verbinden sei. Fétis ging noch weiter, nahm allerdings auch ihr Vorkommen bei Boetius an, stellte sie aber als altrömische Notirung hin, d. h. über die Kaiserzeit zurückreichend. Wieder anders fasst sie Schubiger (Spicilegien 1876) auf und sieht in ihr eine frühmittelalterliche Instrumentalnotirung, den Anfang der Orgeltabulatur. Diese Ansicht trifft ungefähr das rechte, nur scheint es, dass sich Schubiger über das Alter dieser Notirungsart täuscht, indem er geneigt ist, das Antiphonar von Montpellier ins 9. Jahrhundert zu setzen (Vincent setzt es ins 11.). Auch hat weder Schubiger noch einer der Franzosen bemerkt, dass es zweierlei Notirungen mit *a—p* giebt, eine jüngere welche das Halbtonverhältniss zwischen *bc*, *ef*, *ik* und *mn* und eine ältere, welche es zwischen *cd*, *gh*, *kl* und *op* hat. Jene entspricht der gemeinüblichen, diese der von mir aufzuweisenden Bedeutung der Tonbuchstaben *A—G*.

Durch Zufall oder eigentlich nicht durch Zufall, sondern durch aufmerksames Lesen und Vergleichen bemerkte ich, dass eine erhebliche Anzahl von Tractaten des 10.—11. Jahrhunderts sich der lateinischen Buchstabennotation in der angedeuteten abweichenden Weise bedient; und zwar sind diese Traktate nicht in Bibliotheken vergraben, sondern liegen zumeist seit fast hundert Jahren allen unseren Musikhistorikern, ich möchte sagen täglich vor Augen in Gerbert's »Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum« 1784. Ich bemerkte ferner, dass diese Art der Buchstabennotation wiederholt in Beziehung zur Stimmung der Orgeln und anderer Instrumente (Organistrum, Cither, Cymbeln, Nolen etc.) gesetzt und auch der Monochordeintheilung zu Grunde gelegt wurde, und kam endlich zu der Einsicht, dass ich die Uranfänge der deutschen Orgeltabulatur gefunden hatte — Uranfänge darum, weil sie bis in die Zeit des frühesten Stadiums der Orgelbaukunst zurückreichen, die Zeit, wo die ersten Orgeln nach Deutschland kamen. Nachdem ich einmal erst das Princip erkannt, fand ich fast täglich neue Documente der vergessenen Tonschrift. Eine stattliche Reihe dieser Documente theile ich in meiner soeben im Verlage von Breitkopf und Härtel erscheinenden Habilitationsschrift »Studien zur Geschichte der Notenschrift« im Urtext mit. Hier will ich mich begnügen auf einiges Wesentliche aufmerksam zu machen.

Während die Grundscala im guidonischen (odonischen) System eine Molltonleiter ist: $A\ \overset{\frown}{B\ C}\ D\ \overset{\frown}{E\ F}\ G\ a$, ist sie in den älteren eine Durtonleiter: $A\ B\ \overset{\frown}{C\ D}\ E\ F\ \overset{\frown}{G\ A}$. Ich nehme keinen Anstand hierin eine Aeusserung der den germanischen Nationen eigenthümlichen Duranschauung zu erblicken; da wie es scheint, die ersten Spuren dieser Tonschrift innerhalb der Grenzen des Frankenreiches auftauchen, so will ich dieselbe die fränkische Notation nennen.

Wie schon angedeutet, war die fränkische Notation von Hause aus Instrumentalnotation. Die fränkischen Instrumente jener Zeit (9. Jahrhundert) waren auf die Töne einer Durtonleiter gestimmt; man benannte die Töne einfach von der Tiefe nach der Höhe aufsteigend mit den ersten Buchstaben des Alphabets.

Dass dem wirklich so war, bestätigen gute Zeugen.

Hucbald v. St. Amand († 932) giebt in der zweifellos echten Schrift »de harmonica institutione« (Gerbert, Script. I. 110) bestimmte Auskunft darüber, dass die Orgel, die er noch »hydraulos« nennt, in der Tiefe mit dem dritten Tone des griechischen Systema teleion, unseres

$$A\ H\ c\ d\ e\ f\ g\ a\ h\ \bar{c}\ \bar{d}\ \bar{e}\ \bar{f}\ \bar{g}\ \bar{a}$$

anfing, also auf unserem *c*, ebenso die sechssaitige Cythara, welche demnach die Stimmung *c d e f g a* (ohne Septime) hatte. Ferner theilt Gerbert unter Hucbald's Namen eine Orgelpfeifen- und eine Monochordmensur mit, welche die Tonbuchstaben in dem angegebenen Sinne disponiren.

Ein weiteres Document der fränkischen Notation ist der althochdeutsche Tractat des Notker Balbulus († 912) »Y uuizzin darmite« etc. (Gerb. Scr. I. 98), welcher *B C D E* (die späteren *D E F G*) als Finaltöne der acht Kirchentöne definirt. Im Codex 1493 der Leipziger Universitätsbibliothek (11. Jahrhundert, enthält Boetius, Berno etc.) finde ich einen althochdeutschen Tractat, der wahrscheinlich auch von Notker ist und ebenfalls fränkische Tonbuchstaben disponirt (An demo regulari monochordo). Andere derartige Documente sind eine zweite Monochordmensur in demselben Codex (Fol. 52[b]), welche dadurch interessant ist, dass sie die kleine Septime (unser *b*) neben der grossen bestimmt und solche als »*g minus*« von *G* unter-

scheidet. Auch Fol. 61[a] ib. ist eine Orgelpfeifenmensur mit fränkischen Buchstaben.

Eberhard v. Freisingen (Gerbert, Scr. II. 282) giebt Regeln zum Giessen der Nolen (kleiner Glöckchen) mit fränkischen Tonbuchstaben; er nennt aber den achten Ton nicht wieder *A* sondern *H* (mit der Bemerkung: oder wie manche vorziehen, wieder *A*), so dass dies ein Document der Notirung *A—P* ist. Als nämlich die Orgeln (und wohl auch andere Instrumente) über den Umfang einer Octave hinaus erweitert wurden, stellte sich die Alternative heraus, entweder die Töne der zweiten Octave ebenso zu benennen wie die der ersten oder nach den folgenden Buchstaben des Alphabets: beide Wege wurden gleichzeitig betreten. Schon Hucbald disponirt in der Musica Enchiriadis (Gerbert, Scr. I. 209 und 184) in dieser Weise die fränkischen Tonbuchstaben durch zwei Octaven:

Diapason — Diapason

A B C D E F G H I K L M N O P

t. t. s. t. t. t. s. t. t. s. t. t. t. s.

Diatessaron — Diapente — Diatess. — Diapente.

und am Schluss der Alia musica (Gerbert, Scr. I. 150) ist sogar eine Composition in fränkischer Notirung mit *a—p* (benutzt bis *h*) mitgetheilt.

Weitere Beispiele der fränkischen Notirung siehe bei Gerbert, Scriptores II. 285. II. 277. I. 344. I. 209. I. 345 etc. Die anonyme Monochordmensur bei Gerbert I. 347 bezeichnet die kleine Septime mit *s* (synemmenon) und bestimmt ausdrücklich den Umfang der Orgel von einem Tone unterhalb der Finaltöne bis zwei Töne oberhalb derselben mit *A B C D E F G* im Sinne unseres *c d e f g a h*.

Aribo Scholasticus (Gerbert, Scr. II. 197) nennt die kleine Septime als *sy* neben der grossen *G*.

Um aber auch die letzten Zweifel zu beseitigen, dass wir es mit einer wirklichen Tonschrift für die Orgel zu thun haben, führe ich noch eine Stelle des Bernelinus (um 1000) an, welcher, nachdem er die Verhältnisszahlen für die Längen der Orgelpfeifen berechnet hat (mit beigefügten fränkischen Tonbuchstaben), sagt: »Beschwere dich nicht und glaube nicht etwa, dass ich die (griechische) Buchstabennotation des Boetius nicht kenne, weil ich sie nicht angewendet habe: ich habe aber der leichteren Auffassung und bequemeren Orientirung wegen statt dessen die Buchstaben zu den Zahlen geschrieben, mit denen für die Orgel notirt wird.« (Gerbert, Scr. I. 312.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Männerchor.

Hans Huber. Vier Gesänge für grossen Männerchor. Op. 39.

No. 1. Veni creator spiritus, von R. Schöni. Partitur 50 ℌ. Stimmen à 15 ℌ.
No. 2. Dort unterm Lindenbaum, von Osterwald. Part. 40 ℌ. Stimmen à 15 ℌ.
No. 3. Ich geh' nicht in den grünen Hain, von Osterwald. Partitur 40 ℌ. Stimmen à 15 ℌ.
No. 4. Römischer Carneval, von V. von Scheffel. Part. 50 ℌ. Stimmen à 30 ℌ.

Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1878.

Auf die Bedeutung des Verfassers dieser Lieder als Instrumentalcomponist ist in diesen Blättern mehrfach hingewiesen. Wir lernen ihn hier nun auch als Vocalcomponisten kennen und müssen sagen, dass er auch als solcher mehr als ein ehrenwerther Mann ist. Im Ganzen scheint er sich mehr zum Instrumentalen hingezogen zu fühlen und vielleicht deshalb, weil es freiere Bewegung gestattet, wenigstens hat er bislang vorwiegend Instrumentalwerke geliefert; doch dies könnte die Gelegenheit oder der Zufall mit sich gebracht haben und deshalb lassen sich sichere Schlüsse auf die vorherrschende Neigung und die damit im Zusammenhange stehende besondere Befähigung des Componisten für eine bestimmte Branche nicht ziehen. Nothwendig ist es auch gerade nicht, sie zu ziehen, aber es ist interessant, einen begabten Componisten auf einem neuen Felde zu beobachten und zu sehen, ob er sich auch auf ihm mit Glück bewegt. In den meisten Fällen wird sich darüber erst eine Meinung festsetzen können, wenn mehrere derartige Werke vorliegen, und da wir hier nur eins vor uns haben, so halten wir mit einem vergleichenden Urtheil besser zurück und warten ab. Die Gesänge, wohlgemerkt, nicht Lieder, wenden sich an Männergesangvereine, die für Gutes empfänglich sind und nicht vorwiegend vom Tingeltangel leben; sie sind, wie auch der Titel sagt, für grossen Chor berechnet und werden, gut vorgetragen, von Wirkung sein, trotzdem sie der Handwerksgriffe entbehren, vermittelst welcher die das Liedertafelterrain häufig beherrschenden Modecomponisten ihren Liedern Erfolg sichern. Effect ist auch in Hubert's Gesängen, aus der Sache hervorgehender Effect, nicht äusserlich hineingelegter und das empfiehlt sie eben. Die Auffassung der Texte ist stellenweis überraschend interessant, wie es überhaupt keinem der Gesänge an geistreichen Pointen fehlt. Sollte Einzelnes nicht von der Wirkung sein, wie sie der Componist sich gedacht, so mag die poetische Intention dafür entschädigen; hieher gehören Stellen wie in No. 1 S. 6 letzter Takt und die beiden folgenden, in No. 2 S. 3 der querständige letzte Takt, in No. 3 S. 4 die mit dem siebenten Takt beginnende an und für sich schön gedachte Stelle. Alles in Allem genommen verdienen die Gesänge besondere Beachtung, und die Zeit, die man auf das Studium derselben verwendet, ist keine weggeworfene. Gehe man Stellen, die im ersten Augenblick etwa schwierig erscheinen sollten, nur gehörig zu Leibe, man wird sich bald mit ihnen vertragen. Wir geben unsere besondere Sympathie für den einen oder andern der Gesänge keinen Ausdruck und heben keinen vor dem andern hervor, weil wir wünschen, dass sie alle gesungen werden. Die vier Gesänge sind übrigens einzeln zu haben, eine Einrichtung, die wir sehr praktisch finden. *Freidank.*

Für Clavier.

Theodor Kirchner. Ideale. Clavierstücke. Op. 33. Heft 1. Pr. 2 ℳ 50 ℌ. 1878.

—— **Walzer** für Clavier. Op. 34. Zwei Hefte à 1 ℳ. 1878.

Leipzig und Winterthur, J Rieter-Biedermann.

Ideale! Der Titel hat etwas für sich und klingt schön. Wer hätte nicht seine Ideale unter unseren Meistern! Mozart, Beethoven, Händel, Bach, Schumann, Mendelssohn u. s. w., sie alle sind Ideale, die Einen für diesen, die Andern für jenen, je nach dessen individueller Geschmacks- und Kunstrichtung, die, wie männiglich bekannt, sehr verschieden ist, so verschieden, dass es sogar Leute giebt, denen Offenbach Ideal ist. Diese wollen wir jedoch ihrem Schicksal überlassen. Und die Ideale Kirchner's? Des Einen Namen wird der Leser leicht errathen, den des Andern nicht so leicht. Wir wollen nachhelfen. Ueber dem ersten Stück steht »Zum 8ten Juni«. Wer erblickte am 8ten Juni und zwar im Jahre des Heils 1810 zu Zwickau das Licht der Welt? Robert Schumann. Ihn stellt Kirchner an die Spitze und das war kaum anders zu erwarten. Und über dem zweiten Stück lesen wir: »Zum 31sten Januar«. Das

ist der Geburtstag Franz Schubert's, in das Jahr 1797 fallend. Dem Genius dieser uns leider zu früh entrissenen Meister bringt Kirchner sinnige Huldigungen dar. Nun man's weiss, kommt es einem vor, als leuchteten sie aus den Stücken hervor, als erkennte man sie schon in den Notenzeichen. Nicht etwa, als seien die Clavierstücke Nachahmungen, nein, als pietätvolle Erinnerungen an den musikalischen Geist der Meister soll man sie, wie schon gesagt, betrachten. Sie werden unzweifelhaft Beifall finden. Sie sind kurz gehalten und technisch nicht schwer. Das erste Stück (D-dur C, drei Seiten lang) trägt einen mehr zarten Charakter und bewegt sich langsam, das andere (Fis-moll 2/4, vier Seiten lang) hält sich in gemessenem Tempo und weiss durch Gegensätze trefflich zu wirken. Hoffentlich erfahren wir bald von noch andern Idealen Kirchner's und lässt ein zweites Heft nicht zu lange auf sich warten.

Wenn nur keine Walzer-Epidemie ausbricht! Es kommt uns neuerdings manchmal verdächtig vor. Werden Männer wie Kirchner oder Huber und Andere ihrer Art von ihr befallen, so ist das freilich nichts weniger als gefährlich, aber bedenklich wirds, sobald die kleinen Leute angesteckt werden, die wenig oder nichts zuzusetzen haben. Es wäre fatal, ist doch die Mazurka-Epidemie noch nicht überwunden. Was nun die sieben Walzer von Kirchner anlangt (von denen Heft 1 vier, Heft 2 drei bringt, die dem Titel nach aber auch einzeln zu haben sind), so sei man unbesorgt, sie enthalten keinen epidemischen Krankheitsstoff, sind im Gegentheil kerngesund, schön anzuhören und zu spielen und überhaupt feine, graziöse und charaktervolle Gebilde in diesem Genre, die man mit besonderer Theilnahme begrüssen wird. An dieser Stelle ist so oft schon über Kirchner's hervorragende Begabung und Eigenartigkeit gesprochen, dass uns wohl Dispens werden wird, wenn wir jetzt nicht weiter darauf eingehen, obwohl das Opus die schönste Gelegenheit dazu böte. Dagegen können wir nicht unterlassen, Meister Kirchner den Wunsch auszudrücken, dass er uns auch einmal etwas in grösseren Formen bringen möge. Dass er das Zeug dazu besitzt, ist nicht fraglich und dass es ihm an energischem Willen fehlte, wird er uns schwerlich anzunehmen gestatten. Seine etwaige Berufung darauf, dass die Herren Verleger kleinere Sachen, wie die bislang von ihm edirten, am liebsten nehmen, oder aber darauf, dass er eine besondere Vorliebe für sie hege oder, wenn wir so sagen sollen, dass er gerade für sie prädestinirt sei — nun ja, es kann Alles richtig sein, aber er brauchte sich deshalb nicht abhalten zu lassen, den ausgesprochenen Wunsch zu erwägen und der Verwirklichung desselben näher zu treten. Seine Verehrer würden ihm sicher dankbar sein, wenn er ihnen einmal ein grösseres Werk darböte. *Freidank.*

Für Pianoforte zu vier Händen, Violine und Violoncell.

Hans Huber. Walzer für Pianoforte zu vier Händen, Violine und Violoncell. Op. 27. Pr. 8 *M*. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1878.

Walzer für Pianoforte zu vier Händen, Violine und Violoncell kommen nicht alle Tage vor und schon aus dem einen Grunde sollte man sich mit den vorstehenden bekannt machen. Ihr, die ihr zu Tanze aufspielt, könnt sie freilich nicht gebrauchen, ebenso wenig wie die Franz Schubert'schen Tänze; bleibt bei eurem Strauss, der, wie man nicht verkennen soll, in ausgezeichneter Weise euren Zwecken dient. Wer sich aber auch an Tänzen erfreuen kann, welche keine Tanzzwecke verfolgen, sondern in der äusseren Form des Tanzes idealeren Inhalt bringen, der nehme die Huber'schen zur Hand. Er findet in den kleinen, manchmal fast zu kleinen Rahmen der originellen und anregenden Musik so viel, dass er das Heft nicht unbefriedigt aus der Hand legen wird. Ob wir erwähnen, dass der letzte Walzer das Thema des ersten vorübergehend wieder ertönen lässt, oder dass am Schluss von No. 11 ein »Motiv nach Brahms«, dem das Opus gewidmet ist, erklingt, darauf kommt nicht viel an; man spiele und höre die nicht schwer auszuführenden 12 kleinen Tonbilder, dazu möchten wir hierdurch Anregung geben. Wir sind überzeugt, dass sie in gut musikalischen Kreisen sich bald Eingang verschaffen und festsetzen werden. *Freidank.*

Opernaufführungen in Paris im Sommer 1878.

Opéra-Comique: Psyche, Oper in vier Acten, Text von den Herren Jules Barbier und Michel Carré, Musik von Herrn Ambroise Thomas. Théâtre-Lyrique: Le Capitaine Fracasse, komische Oper in drei Acten, nach dem Roman des Theophile Gautier von Herrn Catulle Mendès, Musik von Herrn Emil Pessard. Opéra-Comique: Pepita, Oper in zwei Acten, Text von den Herren Nuitter und Delahaye, Musik von Herrn Delahaye fils.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Die berühmte Fabel des Apulejus von Psyche hat schon zu vielen Werken verschiedener Gattung, zu Opern, Cantaten, lyrischen Tragödien und Balletten den Stoff geliefert. Als Oper wurde sie zuerst von dem mantuanischen Edelmann Alexander Striggio, und in neuerer Zeit von Herrn Ambroise Thomas componirt.

Die Fabel ist hinreichend bekannt. Wer nicht den »Goldenen Esel« von Apulejus gelesen hat, der kennt wenigstens die Liebesgeschichten von Psyche und Cupido, wie sie der gute La Fontaine erzählt hat, sowie das tragische Ballet, das Molière, Corneille, Quinault und Lully in wenigen Tagen zur Inauguration jenes geräumigen Maschinen-Saales geschrieben haben, den der grosse König in den Tuilerien »für die verschiedenen Schauspiele und zu seiner geistigen Erholung, sowie zur Ergötzlichkeit seiner Völker« hatte erbauen lassen.

Dies möge uns aber nicht abhalten, einige Worte über das Gedicht der Herren Michel Carré und Jules Barbier zu sagen, um so weniger als es am letzten Januar bereits 21 Jahre waren, seit in der Opéra-Comique die erste Darstellung der »Psyche« stattfand. Dies geschah unter der Direction des Herrn Emil Perrin, eines Directors, zu dessen Lob man sagen könnte, dass er in seiner schon sehr langen Carrière sich stets gewandt zu zeigen gewusst hat, ohne jemals die Grenzen der Gewandtheit zu überschreiten. Die plastischen Details interessiren ihn, regen ihn stark an; er befasst sich damit als Künstler, als Kenner, und man erinnert sich noch an der Opéra-Comique der Sorgfalt und des guten Geschmackes, welche bei der Inscenirung der »Psyche« vorherrschend waren.

Im ersten Acte ruft das Volk die Venus an; der König, gefolgt von seinen Töchtern Daphne, Berenice und Psyche, kommt, um am Fusse des Altars Opfer niederzulegen und den Zorn der Götter zu versöhnen. Bei dem Anblicke der Psyche glaubt das Volk, sie sei Venus selbst, welche die Gestalt einer Sterblichen angenommen habe; ihre Schwestern, eifersüchtig über die ihrer Schönheit zu Theil werdenden Huldigungen, ahnen eben so sehr wie sie es wünschen den Zorn der Göttin:

»Durch einen raschen Schicksalsschlag
Wohl solcher Ruhm oft traurig endet,
Und kommen kann gar bald der Tag,
Da Venus Strafe der Rivalin sendet.«

In der That beauftragt die erzürnte Venus den Mercur und den Eros mit dem Vollzug der Rache. Der »Götterbote«, welcher

die Gestalt des Oberpriesters annimmt, spricht das Urtheil aus, wodurch Jupiter befiehlt, dass Psyche in »den Schooss der salzigen Fluthen getaucht werde«. Man führt das Opfer auf einen vorspringenden Felsen; allein Eros, der über den Reizen Psyches die Befehle seiner Mutter vergessen hat, rettet das junge Mädchen, indem er ihr Zephyr zu Hülfe schickt.

»Rasch auf leichter Schwinge,
Bote, eile fort
Und mein Liebchen bringe
Zu dem sichern Hort.«

»Die Bühnen, welchen es Schwierigkeiten verursachen würde, die Inscenirung der Entführung der Psyche durch die Luft auszuführen,« sagt die Partitur, »können sich darauf beschränken, den Zephyr auf dem Felsen erscheinen zu lassen; er schwingt sich hierauf rasch mit Psyche in eine Barke, die er lenkt und durch die Fluthen rudert. In diesem Falle wird es genügen, in den Chören und in den Rollen statt der Worte: »quer durch die Lüfte« zu setzen: »quer durch die Fluthen««. In der That findet sich auch selbst bei den wenigst ausgestatteten Bühnen eine Barke, nachdem man zu sagen pflegt: Dieser Director führt sein Schifflein gut, jener führt es schlecht. Man sieht, es ist wohlgethan, an alles zu denken.

Die Decoration des zweiten Acts stellt die Gärten von Eros' Palast dar, wo die eigens vom Conservatoire verschriebenen Nymphen jenen hübschen Chor singen, welchem die Concertgesellschaft von Zeit zu Zeit die Ehre erweist, ihn in ihr Programm aufzunehmen, wie dies mit dem Elfenchor im »Oberon« geschieht, an dessen mysteriöse Grazie und elegante Conturen er erinnert. Hier ist es, wo Eros die Psyche erwartet, während Mercur ihm eine Moralpredigt hält und den Willen seiner Mutter auseinander setzt.

»Dass ein Geheimniss bleibe
Die Liebe, der sie zürnt,
Sei Psychen stets verborgen
Dein Nam' und Angesicht.«

Allein Psyche ist ein Frauenzimmer, und ihre Neugierde, aufgestachelt durch das Zureden ihrer Schwestern, welche sie zu sich gerufen hat, treibt sie bald dazu, während Eros schläft, sich in das Geheimniss zu drängen, das ihren Gemahl einhüllt. Wir sehen sie hierauf, trostlos herumirrend, den Schlingen entgehen, welche ihr der als alter Wahrsager maskirte Mercur legt, dann sterbend an dem ersten Kusse des Eros und endlich wieder auferweckt, umstrahlt von dem Glanze des Olymps und von Venus pardonnirt.

»Eros, sei ruhig; Psyche, schöner
Als je, erschliesst ihr Auge wieder;
Venus, verzeihend, rufet sie zu sich:
Unsterblichkeit verleiht ihr Jupiter,
Weil deine Lieb' unsterblich ist.«

Die Autoren des Gedichts der »Psyche« hätten die köstliche Allegorie des Apulejus weder discreter behandeln, noch den poetischen und reizenden Sinn mit mehr Eleganz wieder geben können. Ich ziehe die neuere Behandlung der älteren weit vor; sie ist vollständiger und in der Form dem Gegenstande besser angepasst. Unglücklicher Weise erforderte sie einen Rahmen, welchen die Dimensionen der Opéra-Comique ihr nicht gewähren konnten. Es war demnach nothwendig, sie auf die Proportionen zurück zu führen, welche sie früher hatte, um, indem man der Idee ihre ungetrübte Reinheit und ihren jungfräulichen Duft beliess, von den Flügeln des Schmetterlings nicht über Gebühr ihren Farbenschmelz abzustreifen.

Als Herr Ambroise Thomas vor 20 Jahren die Partitur der »Psyche« componirte, neigte er sich stark den italienischen Formen zu, insbesondere jenen, welche der Stil Verdi's zu verjüngen strebte; der damals sehr bekämpfte Einfluss der modernen Bewegung hatte ihn noch nicht ganz durchdrungen. Es resultirt daraus ein frappanter Contrast zwischen gewissen Partien des primitiven Werkes und solchen, welche neuerlich hinzugekommen sind, um es zu vervollständigen und zu vergrössern. Die Musiker werden sich hiervon bei dem Durchlesen der Partitur genauere Rechenschaft geben, indem die neue Edition getreu die Arbeit des Componisten wiedergiebt, jedoch, wie wir bereits gesagt haben, sehr verändert durch die Forderungen der Darstellung. Diese Verschiedenheit des Stils war eine sehr schwer zu umgehende Klippe, welcher der sinnreiche Musiker, der eben »Mignon« und »Hamlet« geschrieben hatte, unfehlbar Rechnung tragen musste. Wenn in diesen beiden Werken Herr Ambroise Thomas seinen natürlichen Neigungen nicht völlig entsagte, so zeigte er sich doch angehaucht von den Doctrinen einer Schule, die ein so urtheilsfähiger und hervorragender Geist wie der seinige nur hinsichtlich ihrer Uebertreibung verurtheilen konnte. Von diesem Augenblicke an hatte er eine Bahn betreten, auf der sein Renommé wuchs, wobei sich seine neuen Ueberzeugungen entwickeln und unter dem Einflusse gerechter Erfolge befestigen mussten. Um in einer Umkehr, selbst in der aufrichtigsten, Jemanden zu bestärken, ist nichts wirksamer als die Gunst des Publikums. »Psyche«, »Mignon« und »Hamlet«, das sind die drei Werke, welche in Erwartung von Francisca di Rimini gegenwärtig als der höchste und persönlichste Ausdruck des Talents des Herrn Ambroise Thomas betrachtet werden können. Der von einem Musiker, welcher fast von seinem ersten Auftreten an ein Günstling des Glückes war, unablässig bekundete Fortschritt ist weniger das Anzeichen einer sich abquälenden Imagination, als der augenscheinliche Beweis einer eindrucksfähigen Natur, welche stets mit erneutem Streben dem vollendeten Ideale sich zuwendet. Und wenn es wahr ist, was man sagt, dass Herr Ambroise Thomas den »Caïd« als eine Jugendsünde betrachtet und davon nichts mehr hören will, so hat er Unrecht. Der »Caïd« ist sein »Barbier von Sevilla«. So hoch man auch gestiegen sein mag, so bemisst sich doch die durchlaufene Bahn nach dem Ausgangspunkte. Ist es denn nicht im Uebrigen ein süsser Trost, die Erinnerung an seine Jugendsünden wach zu rufen, wenn man das Alter erreicht hat, in dem man nicht mehr sündigen kann? Wie gross auch die Reife seines Geistes und die Frische sein mag, die er sich bewahrt hat, würde er wohl auch heute noch den »Caïd« schreiben?

Ich will hier die neue Partitur der »Psyche« nicht Seite für Seite durchgehen und mit der älteren vergleichen. Das Publikum würde es mir nicht danken, wenn ich ihm sagte, dass dieses Stück, früher in Moll stehend, gegenwärtig in einer Kreuztonart gesungen wird; auch glaube ich, dass dasselbe die alten Stücke nicht vergessen haben und es deshalb vorziehen wird, wenn ich von jenen spreche, welche der Compositeur neu hinzugefügt hat.

Der erste Act ist nahezu der nämliche geblieben; die Arie des Merkur erscheint merklich modificirt, ebenso das Duett zwischen Eros und Psyche; ein Quartett ist verschwunden, dagegen hat eine Arie dessen Stelle eingenommen. Diese Arie ist eigens für Mlle. Heilbronn geschrieben.

Ich liebe sehr den Introductions-Chor, der die erforderliche Einfachheit und das nöthige Colorit besitzt. Die Stelle des Königs im italienischen Stil ermangelt nicht der Noblesse. Die Arie der Psyche, welche in demselben Stil geschrieben ist und welche in ein sanft bewegtes *Allegretto* übergeht, ist frei von parasitischen Ornamenten und erhält ihre wesentliche Wirkung durch das Hinzutreten des Chors. Was die sehr bekannte und stets applaudirte Romanze anbelangt, die Eros singt, so ist sie eben doch nur eine Romanze, und ich glaube ungeachtet des Beifalls, den sie vor dem Publikum erringt, mich mit dieser der Feder des Herrn Ambroise Thomas entwischten Bluette

nicht weiter befassen zu sollen. Ich habe in dem Finale die nämliche Kraft und dieselbe Gewandtheit in der Kunst, das Orchester erklingen zu lassen und die Stimmen zu gruppiren, wahrgenommen.

Der hübsche Chor, von dem ich oben gesprochen habe, eröffnet den zweiten Act; die Couplets, welche Mercur dem Eros vorsingt:

»Und die Königin von Cythere
Aergert insgeheim sich sehr
Ueber ihren grossen Sohn.«

neigen sich vielleicht etwas zu sehr zum Genre der Opéra-Comique. In der grossen Oper würde man sie sicher beseitigt haben. Das hierauf folgende Recitativ hat einen ganz anderen Charakter. Eros schwört beim Styx, und das Orchester begleitet mit einer schreckensvollen mysteriösen Feierlichkeit den Schwur des jungen Gottes.

Keine Aenderung wurde an dem schönen Duette vorgenommen, welches Eros und Psyche singen; ebenso wenig an dem Terzette der drei Schwestern, durch welches ein Hauch aus Gluck's Unterwelt geht.

Ueber das Bacchanale und das Lied von Mercur gehe ich leicht hinweg, um schneller zu dem Hochzeitschore: »*Hymen, Hyménée*« zu kommen, einer ungemein gefühlvollen und sehr zart instrumentirten Nummer, welche den zweiten Act schliesst.

Den dritten Act muss man beinahe gänzlich in der neuen Partitur suchen und bedauern, dass der Clavierauszug die piquanten Orchester-Effecte nur errathen lässt. Die Pantomime, der Hochzeits-Chor, das Arioso der Psyche und die Romanze vom Schlafe sind an die Stelle der Kürzungen getreten, welche in den vorhergehenden Acten stattgefunden haben. Es bleibt sohin kaum etwas anderes übrig, als die Invocation der Nacht, eine in Halbfarbe geschriebene und ausgezeichnet stilisirte Melodie, das Entrée Mercurs; einige Stellen des Chors: »*Hymen, Hyménée*«, welche hinter den Coulissen gesungen werden, und die Beleidigungs-Scene, deren grossartige Erfindung und ganz moderne Form einen hervorragenden Bestandtheil des Werkes bilden.

Das Lied des Hirten am Anfang des vierten Acts wird nicht gesungen. Ich finde in dessen erstem Theile einen leisen Anklang an jenes im »Tannhäuser«, das vor 20 Jahren die Habitués der Opéra so sehr lachen machte.

Das Bacchanale, ein Stück voll Schwung und Feuer, welches von den Klagen der Psyche und dem Trinkliede Mercurs unterbrochen wird, die Arie des Eros und die Verwünschungen des Sohnes der Venus, welche in der ersten Edition vorkamen, sind beibehalten worden. Ein noch nicht herausgegebenes Stück ist das grosse sehr dramatische und wirksam durchgeführte Terzett, in welchem Mercur mit der eifersüchtigen Wuth eines bösen Geistes die Liebe des Eros und der Psyche bekämpft. Was die Evocation Mercurs anlangt, so erinnert sie sowohl im Rhythmus als auch in dem düstern und phantastischen Charakter der Harmonien und der Instrumentation an die Erscheinung des Geistes in »Hamlet«. Das soll aber keine Kritik sein.

Die Hauptrollen der »Psyche« waren Künstlern ersten Ranges anvertraut. Herr Moriet, Mlle. Heilbronn und Mme. Engally, welche alle drei vollkommen im Stande sind, den Intentionen des Meisters gerecht zu werden und dem Werke des Herrn Ambroise Thomas seinen Erfolg zu sichern. Dieser Erfolg stellt sich übrigens unter den besten und günstigsten Bedingungen heraus.

Glückliche Psyche! sie hatte die Götter und den Regen für sich! —

Capitaine Fracasse gehört zu der Zahl jener Stücke, mit welchen erfolgreiche Romane die Bühne versehen. Es ist dies eine ganz moderne Art von Ausbeutung, von der man so sehr Gebrauch gemacht hat, dass man fast versucht ist zu glauben, die Kraft unserer Librettisten habe sich erschöpft und ihre Phantasie sei trocken gelegt. Wenn der Autor selbst bei der Umgestaltung und dem Arrangement den Vorsitz führt, so ist es je nach dem Effecte für ihn um so besser oder um so schlimmer. Wenn er aber nicht dabei ist, um Hand ans Werk zu legen oder wenigstens um ein wenig danach zu sehen, wie die Sache gemacht wird, so übernimmt der Arrangeur und Librettist, wäre er auch noch mehr Dichter als Herr Catulle Mendès, eine grosse Verantwortung. Man giebt uns einen »Capitaine Fracasse«, der zu Lebzeiten des Théophile Gautier sicherlich nicht so vorgeführt worden wäre. Es wurde allerdings nicht mit Degenstössen gespart; aber die pittoresken Partien, die Poesie des Romans ist verschwunden. Warum hat man, ohne uns in seiner erschütternden Realität den Tod des Grosssprechers vorzuführen, nicht jenes ergreifende Gemälde skizzirt, das der Autor des Romans: »Effet de neige« betitelte? Und diese Gliederpuppen des Agostin »Brigands pour les oiseaux« boten sie nicht einen guten Stoff zur Inscenirung und für die komische Oper? War nicht auch irgend ein artiger Bühneneffect zu erzielen aus der Liebesgeschichte des Leander und der Marquise de Bruyère? Man musste auswählen und konnte nicht alles nehmen, wird uns Herr Catulle Mendès sagen. — Aber dann, warum diese Zuthaten: den Pedanten Blazius, der die Scene eines Bühnenonkels vor den Herren aufführt, welche wissen müssen, was sie von der Verwandtschaft des Sigognac zu halten haben und die nicht gerade Einfaltspinsel sind; diese Substituirung einer Soubrette für Isabelle, von welcher sich Vallombreuse fangen lässt, wie vor ihm so viele in den Vaudevilles des alten Repertoires? Man vertauscht die Kleider, ahmt die Stimme nach, und die Sache ist fertig. Das ist meiner Treu eine armselige Erfindung!

Wollte der Librettist eine difficile Situation zwischen Bruder und Schwester vermeiden? Er ist indessen doch gezwungen, darauf zu kommen, wenn Isabelle von dem Lakaien, der sie bei der Ueberschreitung des Schlossgrabens überrascht hat, zurückgebracht wird. Aber in diesem Augenblicke schickt sich die Truppe, welche Chiquita zu holen gegangen ist, zum Sturme an, und das Tête-à-tête wird schnell durch das Schlachtgetümmel unterbrochen. Was die Lösung betrifft, so konnte man sie nicht ändern; aus dem Schloss des Elends ist ein Schloss des Glückes geworden. Der Fürst von Lineuil kommt mit seiner Tochter, zu deren Auffindung ihm ein Amethystring verholfen hat. Aber warum fehlt Vallombreuse bei dem Feste, und warum verschwindet er, bevor er seine Hand in die seines alten Rivalen gelegt hat?

Alles in Allem hat Herr Catulle Mendès mit Autorisation von Seite des Autors das gemacht, was ein anderer gewiss nicht besser gemacht haben würde, als er. »Obwohl die Handlung unter Ludwig XIII. vor sich geht«, sagt uns Théophile Gautier in seiner Vorrede, »so ist doch an »Capitaine Fracasse« nichts Historisches als die Farbe des Stils. Die Personen präsentiren sich darin in ihrer äusseren Gestalt, wie in der Natur mit dem entsprechenden landschaftlichen und architektonischen Hintergrunde. Ihre Costüme sind beschrieben, ihre Gesten vorgezeichnet, und wenn sie sprechen, so gebrauchen sie die Ausdrucksweise ihrer Zeit.« Diese Farbe, diese eigenthümliche Sprachform, welche eine der Curiositäten des Buches bildet und die man hin und wieder im Dialoge findet, war in den für den Gesang bestimmten Stücken schwer festzuhalten. Vor Allem musste man darauf denken, der Inspiration des Compositeurs zu Hilfe zu kommen und sich seinen Forderungen zu fügen. Und die Musiker haben deren zuweilen so sonderbare! Herr Catulle Mendès excellirt in der Handhabung des Verses, in dessen harmonischer und musikalischer Bildung. Auf diesem

Gebiete wenigstens findet er seines Gleichen kaum. Nachdem das Gedicht kritisirt und nachdem es im Hinblicke auf das Buch unvollständig und ungenügend erklärt worden ist, mag es ja nur billig erscheinen, dem Librettodichter hiermit auch den ihm gebührenden Lobesantheil zu spenden.

Es ist nun schon lange her, dass »Capitaine Fracasse« von einer Bühne zur andern wandert, von den Folies-Dramatiques zur Opéra-Comique, von dem Theater der Rue Favart zu jenem des Gaîté, wo er auf dem Programm des Herrn Vizentini figurirte, viel von sich sprechen machte und sich niemals zeigte. Seine Odyssee gelangte schliesslich in dem neuerstandenen Théâtre-Lyrique an ihr Ziel. Herr Escudier hat einem jungen Componisten die Hand geboten: das ist ein gutes Werk. Und nachdem jedes gute Werk seine Belohnung verdient, wollen wir hoffen, dass Herr Escudier dafür belohnt werden wird.

Doch kehren wir nun zu »Capitaine Fracasse« selbst zurück. Nach einer Ouvertüre, in welcher einige Hauptmotive der Partitur aneinander gereiht sind, geht der Vorhang auf und zeigt uns den verkommenen Aufenthaltsort des armen Sigognac. Der Baron sitzt unter dem Mantel des Kamins, in welchem ein schwaches Reisigfeuer flackert, zwischen Belzebub und Miraut, seiner Katze und seinem Hunde. Er besingt im *Andante* die Traurigkeit des Alleinseins, die Entbehrungen der Armuth, und im *Allegro* die Hoffnung, bessere Tage erglänzen zu sehen. Denn immerhin ist er der Baron Sigognac, der Letzte eines edlen Geschlechts, und zählt illustre Ahnen. »Palamedes de Sigognac wirkte Wunder in dem ersten Kreuzzuge, wo er hundert Lanzen auf seine Kosten ins Treffen führte.« In dem *Allegro*, welches auf den Gesang folgt, erklingen munter die Trompeten und geben prophetische Accente kund. Aber diese Trompeten, wir haben sie schon in der Ouvertüre gehört, und es sind leider einfache Cornets à piston, Instrumente, von denen man keinen Missbrauch machen soll, weil sie dem Orchester eine etwas vulgäre Sonorität geben.

Gleichwohl scheint es uns, dass Herr Emil Pessard eine sehr ausgesprochene Vorliebe für das Cornet à piston besitzt. Ebenso wendet er oft, und zuweilen ohne Nothwendigkeit, die Schlaginstrumente, die Cymbeln und die grosse Trommel an. Aber neben diesen Uebertreibungen bietet er Zartheiten voll Reiz, während er auch nicht minder auf ein pompöses Motiv, auf eine breite und schön gebrachte Phrase einen grellen Operettenrefrain, einen hüpfenden Rhythmus folgen lässt. Erwähnen wir hierzu noch die ziemlich häufige Anwendung des retrospectiven Stils, der alterthümlichen Form, so haben wir Herrn Emil Pessard gesagt, dass der Mangel an Einheit einer der hervortretenden Fehler seiner Partitur ist. Warum ist uns aber dieser Mangel in der anderen Oper des Herrn Emil Pessard: »der Wagen« weniger aufgefallen? Ohne Zweifel deshalb, weil dieses Werk nicht die nämlichen Proportionen wie »Capitaine Fracasse« hat und weil es jünger ist, obwohl es später zur Aufführung kam. »Der Wagen« kennzeichnet schon einen Fortschritt gegenüber dem »Capitaine Fracasse«.

Ein Satz, welcher angenehme Details enthält und sehr feines Gefühl kundgiebt, ist die Ankunft der Schauspieler und die Vorstellung der ersten Mitglieder der Truppe bei dem Baron Sigognac. Der von der Violine und den Altviolen des Orchesters gespielte Menuett, den die sechs kleinen als Pagen gekleideten und bei herabgelassenem Vorhange im Vordergrund der Scene sitzenden Musiker auszuführen sich den Anschein geben, ist zwar nur eine Nachahmung, aber eine der gelungensten. In dem von Sigognac und Isabelle gesungenen Duett hat uns der Componist eine exactere Idee seiner Individualität gegegeben; wir finden auch ganz ihn selbst wieder in dem Finale des ersten Actes, aber unter Anwendung einer zu geräuschvollen Instrumentation, die wir ihm schon oben zum Vorwurfe gemacht haben. Uebrigens kann man die »Rodomontaden des Capitaine Fracasse« doch nicht blos mit einem Flageolet und einer Guitarre begleiten.

Wohl gefällt mir auch der Anfang des zweiten Actes am Pont-Neuf und vorzugsweise das spanische oder Zigeuner-Lied der Chiquita mit den gut erfundenen Pizzicatis der ersten Violinen im Gegentakte zur Melodie. Nicht minder liebe ich das Trinklied des Capitaine Lampourde, das vom Chor begleitet wird; diese Anerkennung möge mich dispensiren, in absoluter Weise das Duett zwischen Sigognac und Isabelle, obschon es ein Liebesduett voll Feuer ist, dann die Duell-Scene und die Stretta des Finales zu loben. Ich kann demnach diesen Stücken, die mir wegen der Ungebundenheit der Inspiration zu weit zu gehen scheinen, nur eine gewisse Gewandtheit der Factur zugestehen.

Der dritte Act ist nicht der beste, und ich habe darin kaum etwas hervorzuheben, als Isabellens Arie und das Duett zwischen Zerline und dem Herzog, worin die Situation, obwohl sie der Neuheit ermangelt, von dem Musiker ziemlich geistvoll behandelt ist. Man hat in dem Finale des ersten Tableaus dieses Acts eine Reminiscenz aus den »Hugenotten« zu finden geglaubt. Das wäre nun nicht blos retrospectiver Stil, sondern ganz einfach eine gleichzeitige Nachahmung. Ich habe nichts davon bemerkt. Wäre es indessen dem Herrn Pessard als ein Verbrechen anzurechnen, so gut gewählt zu haben? In dem letzten Tableau mischen sich Tänze mit dem Gesang; die mit Rosen bekränzten Schäferinnen kommen, die in ihr Schloss eintretenden jungen Gatten zu begrüssen, »das um mehrere Jahrhunderte verjüngt und von einem Sonnenstrahl beleuchtet zu sein scheint«.

Vielleicht wäre es übertrieben, zu behaupten, dass die Decorationen kostbar und die Costüme von blendendem Luxus seien. Beide bekunden indessen einen Fortschritt gegen die der »Somnambula« und der »Traviata«. Nach und nach wird das Théâtre-Lyrique den Traditionen des Théâtre-Italien entsagen, jenen Traditionen, welchen übrigens Herr Escudier bereits entsagt hatte, als er in fast verschwenderischer Weise »Alma l'incantatrice« und besonders »Aïda« auf die Bühne brachte. Und zudem muss man auch den Hindernissen Rechnung tragen, welche der Direction von allen Seiten bereitet wurden, sowie der Eilfertigkeit, mit der sie handeln musste, um im rechten Augenblicke anzukommen. Das Schwierigste war ein Orchester zu bilden, nachdem sich das des Théâtre-Italien so ziemlich überall zerstreut hatte, und Sänger zu finden. Man fand die Herren Melchissédec, Tascin, Fromant, die Mlles. Vergin, Luigini und Gabriele Moisset von der grossen Oper. So Gott will, wird man noch andere finden, denn nichts gereicht einer musikalischen Bühne mehr zum Nutzen, als gute Sänger, wenn man auch versucht hat, auf solche zu verzichten, unter dem Vorwande, dass sie sich oft viel mehr bezahlen lassen, als sie werth sind. Damit will ich aber nicht sagen, dass ich dem Herrn Escudier zu Opfern über seine Kräfte rathe, um auf seinen Zetteln einen Stern an die Spitze stellen zu können. Eine Truppe mit gutem Ensemble, ein gutes Orchester, eine gute Partitur, das ist es, was ein lyrisches Nationaltheater bedarf, um zugleich national und lyrisch sein und die Sympathie der Künstler, die Gunst des Publikums und die Freigebigkeit des Budgets zu verdienen. Herr Escudier indessen verlangt nicht mehr.

(Schluss folgt.)



ANZEIGER.

[218] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Werke von Carl G. P. Grädener.

ℳ ₰

Drei Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncell.
No. 1. Op. 12; No. 2. Op. 17; No. 3. Op. 29 . . à 3 50

Op. 18. **Herbstklänge.** Sieben Lieder für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Complet 2 50
No. 1. »Friede den Schlummerern! Friede!« von Th. Moore, übersetzt von Freiligrath . . . . — 50
No. 2. »Hätt' eine Höhl' ich am Strand«, von Robert Burns, übersetzt von Kaufmann . . . . — 50
No. 3. »Sie lag auf der Todtenbahr«, von A. Werther . — 50
No. 4. »Zwei Könige sassen auf Orkadal«, von Emanuel Geibel . . . . — 80
No. 5. »Ich muss die Lieb' aufgeben — hüt' du dich wohl!« Volkslied . . . . — 50
No. 6. »Wenn sie kommen und mich graben«, von C. F. Scherenberg . . . . — 50
No. 7. »Draussen tobt der böse Winter«, von Wilhelm Müller . . . . — 80

Op. 32. **Vier Liebeslieder** für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Complet 2 80
No. 1. Sonnenschein: »Schein uns, du liebe Sonne«, aus: des Knaben Wunderhorn . . . . — 80
No. 2. »Nach einem hohen Ziele streben wir«, aus Mirza-Schaffy von Friedr. Bodenstedt . . . . . — 80
No. 3. »Liebster was kann denn uns scheiden?« aus dem Liebesfrühling von Fr. Rückert . . . . . — 80
No. 4. Die Heimführung: »Ich geh' nicht allein, mein feines Lieb«, von H. Heine . . . . — 80

Op. 44. **Zehn Reise- und Wanderlieder** von Wilh. Müller für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. (Seinem Freunde Julius Stockhausen.)
Heft 1. Complet 2 80
No. 1. Grosse Wanderschaft: »Wandern, wandern! Gestern dort und heute hier« . . . . . . 1 —
No. 2. Auszug: »Ich ziehe so lustig zum Thore hinaus« — 50
No. 3. Auf der Landstrasse: »Was suchen doch die Menschen all« . . . . — 50
No. 4. Einsamkeit: »Der Mai ist auf dem Wege« . . — 80
No. 5. Brüderschaft: »Im Krug zum grünen Kranze« . — 80
Heft 2. Complet 2 50
No. 6. Abendreihn: »Guten Abend, lieber Mondenschein!« . . . . — 80
No. 6bis. Dasselbe für eine höhere Stimme . . . . . — 80
No. 7. Der Apfelbaum: »Was drückst du so tief in die Stirne den Hut?« . . . . — 80
No. 8. Entschuldigung: »Wenn wir durch die Strassen ziehen« . . . . — 50
No. 9. Am Brunnen: »Sie schreiten fremd an mir vorbei« — 50
No. 10. Heimkehr: »Vor der Thüre meiner Lieben« . . — 80

Op. 50. **Herbstklänge.** Zweite Folge. Sieben Lieder für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Complet 2 50
No. 1. Alte Träume: »Alte Träume kommen wieder«, von Herm. Lingg . . . . — 50
No. 2. Das alte Lied: »Es war ein alter König«, von H. Heine . . . . — 50
No. 3. Klage: »Ach, wozu die langen Tage?« von Jens. Theod. Mommsen . . . . — 50
No. 4. Heimkehr: »In meine Heimath kam ich wieder«, von Hermann Lingg . . . . — 50
No. 5. Der Traum: »Ich hab' die Nacht geträumet«, Volkslied . . . . — 50
No. 6. Scheidelied: »Das ist ein eitles Wähnen«, von Fr. Hebbel . . . . — 50
No. 7. Lied der Velleda: »Hagel schmettert, sturmentblättert«, von Herm. Lingg . . . . — 80

Soeben erschienen:

Op. 65. **Jugendträume.** Sieben Lieder von Friedrich Rückert für eine mittlere Stimme. Complet 2 80
No. 1. Liebesopfer: »Kommt der Paradiesesvogel«, (Oestliche Rosen) . . . . — 50
No. 2. »Zünde nur die Opferflamme immer höher«, (Liebesfrühling I. 22.) . . . . — 80
No. 3. Ins Auge geblickt: »Wer dir in's Auge hat geblickt«, (Oestliche Rosen.) . . . . — 50
No. 4. Verjüngung: »Alt war ich, und der Nacht klagt ich's«, (Oestliche Rosen.) . . . . — 80
No. 5. »Ich bin mit meiner Liebe vor Gott gestanden«, (Liebesfrühling III. 46.) . . . . — 50
No. 6. »O mein Stern, den ich gern«, (Liebesfrühling I. 24.) — 80
No. 7. »Und nun nehm' ich diese Lieder«, (Liebesfrühling III, Nachtrag.) . . . . — 50

Op. 66. **Sechs Lieder** von Hermann Kletke für eine mittlere Stimme. Complet . . . . 3 —
No. 1. Der Jugend Rose: »Wie bald die Jugend dich verlässt« . . . . — 50
No. 2. Dich halt ich nicht: »Ueber die Wiese kommst du gesprungen« . . . . — 80
No. 3. Sturmwind: »Wenn ich einmal der Sturmwind wär'« . . . . — 80
No. 4. Menschliches Leben: »Mein Lied ist verklungen« — 80
No. 5. »Vöglein, flatterfrohes Seelchen, in den Himmel willst du steigen?« . . . . — 80
No. 6. Regennacht: »Leise tropft die Regennacht« . . . — 50

---

[219] Neuer Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Clavierstücke

zu

vier Händen

von

Theodor Kirchner.

No. 1. **Carnevalscene** (D dur) Op. 2. No. 1. 2 ℳ 30 ₰.
No. 2. **Wohin** (G dur) Op. 2. No. 7. 2 ℳ.
No. 3. **Nachtgesang** (H dur) Op. 2. No. 10. 1 ℳ 50 ₰.
No. 4. **Albumblatt** (F dur) Op. 7. No. 2. 1 ℳ 50 ₰.
No. 5. **Albumblatt** (E moll) Op. 7. No. 5. 1 ℳ 20 ₰.
No. 6. **Albumblatt** (E dur) Op. 7. No. 6. 2 ℳ.
No. 7. **Präludium** (Des dur) Op. 9. No. 7. 2 ℳ 30 ₰.
No. 8. **Präludium** (B dur) Op. 9. No. 9. 2 ℳ 30 ₰.
No. 9. **Gebet** (F moll) Op. 13. No. 1. 1 ℳ 50 ₰.
No. 10. **Marsch** (C dur) Op. 14. No. 1. 2 ℳ 60 ₰.
No. 11. **Novellette** (Des dur) Op. 14. No. 6. 2 ℳ 60 ₰.
No. 12. **In der Dämmerstunde** (D moll) Op. 24. No. 6. 2 ℳ.

---

[220] In meinem Verlage erschien:

Sieben kleine zwei- und dreistimmige Gesänge

für weibliche Stimmen

mit Begleitung des Pianoforte,

vorzüglich zum Gebrauch in höheren Töchterschulen

componirt von

Max Bruch.

Op. 6. Neue Ausgabe.

Heft 1. Vier dreistimmige Gesänge. Part. u. Stimmen (à 25 ₰) 2 ℳ.
Heft 2. Drei zweistimmige Gesänge. Partitur und Stimmen (à 25 ₰) 1 ℳ 50 ₰.

Leipzig. **C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung.** (*R. Linnemann.*)

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 2. October 1878. **Nr. 40.** XIII. Jahrgang.

Francesco Antonio Urio.

(Fortsetzung aus Nr. 37.)

Noch eine andere Karte, vermuthet Herr Hiller, werden »die Vertheidiger Händel's« ausspielen durch den Hinweis auf die Einfügung bekannter Lieder oder Tänze in Weber's Freischütz. Aber er belehrt uns auch zugleich, dass »der Unterschied schon deswegen gross ist, weil es Volkslieder sind — ein Gemeingut, wie es kaum ein zweites giebt. In ihrer ausgesprochenen Localfarbe gehören sie fast zur Landschaft, in welcher sich das Drama abspielt und sind garnicht zu ersetzen. Denn was statt ihrer zu schaffen wäre, müsste doch eine sich möglichst eng anschliessende Nachahmung sein, und in solchem Falle ist das »Stehlen« das ehrlichere Verfahren.« (S. 111—112.) Wir schreiben diesen Satz ganz ab, können aber seinen Inhalt hier auf sich beruhen lassen und möchten nur wünschen, dass Herr Hiller noch einmal die Neigung erlangen werde, für Händel in demselben Tone wohlwollender Erwägung zu schreiben, wie für Weber — oder wie eigentlich für Alle, Händel ausgenommen. Der Unfug, den unsere Operncomponisten seit Weber mit sogenannten Volksmelodien verübt haben, liegt klar zu Tage, so dass auch hier zwischen rechtem und falschem Gebrauch wohl unterschieden werden muss. Die Frage gehört übrigens nicht hierher, denn »die Vertheidiger Händel's« werden, so lange sie ihre Augen offen haben, niemals der Karte sich bedienen, welche Herr Hiller ihnen schon vorweg aus der Hand zu schlagen sucht; sie werden niemals an Weber's Benutzung populärer Melodien denken. Denn diese Art der Benutzung fertiger Tonweisen weicht von der Händel'schen ganz und gar ab. Lieder im Volkstone kommen bei ihm häufig genug vor, mitunter in einer Treue, dass directe Entlehnung vermuthet und jedenfalls bewusste Absicht bei der Gestaltung vorausgesetzt werden muss. Als Beispiel für vieles kann der Sirenengesang in Rinaldo gelten; das ist handgreiflicher Localton. Aber dennoch ist seine Weise von der Weber'schen grundverschieden, und indem wir dieses hervorheben, deuten wir zugleich den Unterschied der modernen von der früheren Gestaltungsweise an. Dieser Unterschied besteht darin, dass wir jetzt bestrebt sind, einen Stoff in seiner alterthümlichen Form zu gestalten, während die frühere Weise hinsichtlich der Kunstform sich keine Fesseln anlegen liess. Bei Wagner offenbart sich am deutlichsten, was seit Weber mehr oder weniger Alle zu thun streben; da sind also in den »Meistersingern« Sprache und Musik nach denjenigen Formen gestaltet, welche in den Schulen dieser alten Künstler gebräuchlich waren, und wiederum werden in den »Nibelungen« Reimgesetze als maassgebend betrachtet, die in jenem Alterthum allgemeine Geltung hatten; die modernen Versuche in der Composition altgriechischer Tragödien gehören in dieselbe Rubrik. Wie verschieden die frühere, auch noch die Mozartische Weise war, kann uns ein Blick auf Händel's Israel lehren. Er konnte ganz so verfahren wie die Modernen, der Stoff lag ihm hier nahe zur Hand. Der Auszug Israel's aus Aegypten wurde seit undenklichen Zeiten durch eine erhabene Melodie besungen, die ihm wohlbekannt war. Diese Psalmenweise gilt für eine der ältesten und man ist geneigt sie denjenigen Resten zuzuzählen, welche von den Hebräern herrühren, also ins höchste Alterthum hinaufreichen. Hätte Händel nun, da er doch die originalen Psalmenworte recht genau beibehielt, auch zugleich zu dieser uralten Melodie gegriffen, so würde er es gemacht haben wie die Modernen. Er hätte dann statt Erba und Stradella, die er für dieses Werk in Contribution setzte, einen anderen hochbedeutenden Zeitgenossen benutzen können, den Meister Legrenzi in Venedig, der einen grossen Chor über die genannte Melodie »*In exitu Israel*« geschrieben hat. Aber damit würde er in die Wege der kirchlichen oder, um es genauer zu sagen, der liturgischen Musik eingelenkt haben; ihre höchste Selbständigkeit hätte die Musik dann bei diesem Gegenstande nicht erlangen können, da dieselbe an die Bewahrung einer frei eigenen Kunstform gebunden ist. Andere Zeiten, andere Weisen. Was jetzt mit Mühe zu erreichen gesucht wird, die Bewegung im Formengewande vergangener Perioden, das galt den früheren Künstlern als unfrei. An ihrer eignen Form, welche die allgemein gültige Kunstform ihrer Zeit war, hielten sie starr und steif fest. Wenn man diesen Unterschied vor Augen hat, so wird man davor gesichert sein, weit entlegene Künstler oder Kunstweisen querfeldein mit einander zu vergleichen.

Also mit der Deckung Händel's durch Weber ist es nichts, darin stimmen wir Herrn Hiller völlig bei. Er ist aber so gütig, andere Entschuldigungen zu ersinnen. Er schreibt: »Viel kann zur Entschuldigung Händel's gesagt werden. Vor Allem die skizzenhafte Art und Weise, in welcher zu seiner Zeit viele Compositionen niedergeschrieben wurden. Der bezifferte Bass, der den fremden Musiker aufforderte, in fremde Musik eigenes zu verweben, legte es ihm vielleicht näher, auch fremde Musik als eigene zu verwerthen. Auch herrschte jener unbändige Drang nach Originalität noch nicht vor, welcher heutigentags zu so viel musikalischer Narrethei führt. Natürlichkeit der Erfindung und Meisterschaft der Behandlung waren die ersten Erfordernisse. Wir haben das gründlich umgekehrt. Dann wurde auch unendlich viel weniger Musik gestochen [gedruckt] veröffentlicht, und das Abschreiben abgeschriebener Musik mag

leichter zum Ausschreiben führen, als wenn dasselbe, wenn auch nicht in Erz, doch durch Erz vervielfältigt wird. Schliesslich war Händel eben ein gar grosser Herr; er konnte seine so unendlich ausgedehnten Herrschaften wohl kaum genau genug übersehen, um in jedem Augenblicke zu wissen, wo die Grenze lag. In der Hitze der Jagd schoss er auf das Wild des Nachbars — und er schoss nicht leicht fehl.« (S. 112 bis 113.)

Diese ganze Collection von »Entschuldigungen« ist hier im Zusammenhange mitgetheilt und nicht durch Entgegnungen unterbrochen. In einer »skizzenhaften Art und Weise« sollen zu Händel's Zeit »viele Compositionen« niedergeschrieben sein. Welche Compositionen waren es, die so niedergeschrieben wurden? waren es diejenigen, die Händel ausschliesslich oder doch vorzugsweise benutzte? Keineswegs, denn er griff vielmehr mit Vorliebe die vollstimmigen Kirchensachen an, von denen Stimmen wie Instrumente genau ausgeschrieben und fast durchweg zu künstlichen Contrapunkten verflochten sind. Dies wäre daher keine Entschuldigung, sondern eine Belastung. Im Uebrigen wird nicht klar, was Herr Hiller sich unter der damaligen skizzenhaften Art der Composition eigentlich gedacht hat. Er behauptet hiermit etwas, wogegen die Tonsetzer jener Zeiten einstimmig protestiren werden, denn jeder von ihnen ist sich bewusst, seine Musik als Composition bis auf die letzte Note vollständig aufgezeichnet zu haben. Der bezifferte Bass betrifft die Ausführung; etwas Skizzenhaftes wird nur derjenige darin erblicken können, welcher sich noch nicht die Fähigkeit erworben hat, jene Musik mit ihrem eigenen Maasse zu messen. Es ist spassig zu sehen, was dem armen bezifferten Basse alles zugeschrieben wird von denen, die angesichts der alten Musik aus ihrer modernen Haut nun einmal nicht heraus wollen und durch Versündigungen an jener Kunst lieber das verdammende Urtheil der Nachwelt auf sich ziehen, als in dieser Sache das einfache A-B-C lernen. Soviel scheint aber aus den seltsam unklaren Worten doch ganz klar hervor, dass Herr Hiller mit der »skizzenhaften Art und Weise« noch etwas Allgemeineres im Auge gehabt hat, nicht blos das was den bezifferten Bass betrifft. Würde er nur denjenigen Standpunkt einnehmen, von welchem aus er diesen aufdämmernden Gedanken in völliger Klarheit zu erblicken vermag, so könnte ich meine Worte sparen, denn er würde sich dann alles das viel besser selber sagen, was ich ihm hier — wahrscheinlich vergebens — zu beweisen suche.

Waren damals »Natürlichkeit der Erfindung und Meisterschaft der Behandlung« die »ersten Erfordernisse« für einen Componisten im Gegensatze zur jetzigen Verkehrtheit, dann dürfen wir doch wohl erwarten, dass hierin alles andere eher als eine »Entschuldigung« erblickt werden kann. Denn wenn der Ausdruck natürlich und die Factur meisterhaft war, so muss das Product stehlenswerth genannt werden, da es alle Eigenschaften eines Kunstwerkes besass. Und umgekehrt müsste man von den Erzeugnissen der Gegenwart behaupten, sie verdienten nicht einmal gestohlen zu werden. Aber so schlimm ist es nun in Wirklichkeit nicht. In alter wie in neuer Zeit stehen Natürlichkeit und Unnatürlichkeit der Erfindung, Meisterschaft und Stümperei der Behandlung neben einander, wenn auch früher das Verhältniss im Ganzen bedeutend günstiger war. Mit der Entschuldbarkeit des Plagiats hat dieses aber rein garnichts zu schaffen.

Was Herr Hiller sich vorstellt über das Abschreiben der Musik, welches leicht zum Ausschreiben habe führen können, kommt in seiner Klarheit so ziemlich dem gleich, was er von dem bezifferten Bass der Alten meint. »Gestochen« wurde damals viel mehr Musik, als wir glauben mögen, und noch mehr wurde nach Buchweise d. h. mit beweglichen Lettern gedruckt, als mit den Instrumenten des Kupferstechers gestochen; Italien producirte um 1700 und lange vorher fast nur Musikbuchdruck. Handschriftlich verbreitete sich damals vorzugsweise die Opern-, Oratorien- und vocale Kammermusik, und hierbei ist es merkwürdig, wie wenig dieselbe durch die Hände der Abschreiber alterirt wurde. Unternahm nicht Jemand im Grossen und zu einem bestimmten Zwecke einmal eine Umarbeitung, wie Dr. Aldrich als er die geistliche Musik Italiens für die englische Kirche nutzbar zu machen suchte, so blieb wesentlich eine Handschrift wie die andere. Die Aenderungen, welche im Laufe der Zeit mit den Partituren vorgenommen wurden, sind nicht auf das Abschreiben, sondern auf das Umarbeiten zurück zu führen; sie sind nicht veranlasst durch die mechanische Arbeit, welche bei ihrer Eintönigkeit das Aendern und Bessermachen hervorgerufen hätte, sondern vielmehr durch einen bewussten Zweck hinsichtlich der Ausführung des Werkes, der für eine andere Zeit auch andere Instrumente, Stimmlagen und Stimmführungen nöthig machte. Hierdurch wird dasjenige Plagiat, welches durch Abschreiben begünstigt sein kann, seine richtigen Grenzen erhalten haben. Nun kommt aber hinzu, dass Händel's Entlehnungen überwiegend auf solche Musikstücke sich erstreckten, die in gedruckter oder gestochener Gestalt vorlagen. Was hieraus sonst noch gefolgert werden mag — nämlich die zweifellose Offenheit seines Verfahrens, bei welchem der frühere Autor nicht unbekannt bleiben konnte — lassen wir bei Seite und betonen nur das Eine, dass die Verbreitung der Musik durch Abschriften für die vorliegende Frage bedeutungslos ist, dem Plagiator also auch nicht zur Entschuldigung dienen kann.

So bleibt denn wohl schliesslich nichts anderes übrig, als dass Händel ein gar grosser Herr gewesen, der in junkerlichem Uebermuth in dem Bewusstsein der Treffsicherheit nicht nur seine eigenen Domainen, sondern auch noch die Koppeln der Bauern abstreifte — alles das als »ein gar grosser Herr«, der im Zweifel über die eigentlichen Grenzen seines Gebietes »in der Hitze der Jagd« lieber zu viel als zu wenig nahm. Ein liebenswürdiger, humaner Herr! Muss also gar noch der übermüthige jagdtolle Junker herhalten, um mit solchen Spässen das Händel'sche Bild zu schwärzen! Die Trefflichkeit des Vergleichs wird denen recht einleuchten, die wissen, dass Händel in seinem Revier selten an die Grenze kam und niemals sie überschritt. Es ist dies eine seiner hervorstechendsten Eigenthümlichkeiten. Wo einmal etwas fehlt bei ihm, kommt es gewöhnlich daher, nicht dass er des Guten zu viel, sondern dass er desselben zu wenig that. Man kann solches mehrfach z. B. bei seinen Opern und Instrumentalwerken wahrnehmen. An manchen Stellen derselben scheint für eine weitergehende Gestaltung der günstigste Anlass zu sein. Aber er vermeidet diesen Schritt, gleichsam als ob er eine Scheu besässe vor aller Ausschreitung und Grenzüberschreitung. Uns, die wir die Proben seiner Macht und Vielseitigkeit vor Augen haben, will die Berechtigung dieser Scheu schwer einleuchten; aber es bleibt eine unleugbare, mit den sichersten Beweisen zu belegende Thatsache, dass er es grundsätzlich vermied, sein Talent in den Grenzgebieten zu erproben oder gar durch Grenzüberschreitungen zu vergeuden. Wahrlich, Händel ist der Mann auf den ein Vergleich passt, wie der durch Herrn Hiller geschmiedete vom rücksichtslosen Jagdjunker. Man kann eine gar ausgedehnte Herrschaft besitzen und dennoch ihre Grenzen besser kennen, als der Eigenthümer einer mässigen Competenz die seinigen. Beispiele hiervon liefert uns die Musikgeschichte in Hülle und Fülle. Hiernach sind es eigentlich nur die kleineren, die mittleren Meister, welche nach der Höhe hin ihr Gebiet überschreiten, in unzulänglicher Kraft, also in Unkenntniss der für ihre Natur gezogenen Grenzen. Denjenigen, welchen nach oben hin keine Grenze gesetzt ist, liegt eine solche Versuchung sehr fern; auf dem unerschütterlichen

Wissen dessen, was der eignen Kraft zusteht und was nicht, beruht hauptsächlich das Wesen der Grösse im menschlichen Bereich. Und gerade hier nimmt Händel eine so vortheilhafte Position ein, dass ihn selbst die grössten seiner Collegen darum beneiden könnten.

Damit sind diese »Entschuldigungen« wohl hinreichend charakterisirt; mit vagen Bildern hadern wir nicht weiter. Herr Hiller hat übrigens, indem er »Entschuldigungen« für nöthig hielt, über seine Darstellung selber die allerschärfste Kritik geschrieben.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Geschichte der Musik von **August Wilhelm Ambros.** Vierter Band. Auch unter dem Titel: Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance von Palestrina an. Fragment. Leipzig, F. E. C. Leuckart. 1878. XVI und 487 Seiten gr. 8.

Den dritten Band einer Geschichte der Musik publicirte der Verfasser 1868. Dieser vierte kommt nun nach seinem Tode heraus. Als »Fragment« ist er bezeichnet, weil der Autor nicht die letzte Hand daran gelegt hat; im übrigen ist er hinreichend ausgeführt, um ihn beurtheilen zu können.

Wie uns das Vorwort von G. Nottebohm mittheilt, revidirte der inzwischen auch gestorbene C. F. Becker in Leipzig die ersten acht Druckbogen, woraus sich zum Theil wohl die vielen Fehler erklären, welche auf denselben zu finden sind. Die Durchsicht des Restes übernahm Nottebohm, was dem Werke nur zum Vortheile gereichen konnte. In einem Vorworte hat er hierüber wie über den Zustand, in welchem Ambros das Manuscript zurück liess, genügend sich ausgesprochen.

Dieses Vorwort ist rein sachlich. Mehr den gemüthlichen Regungen, welche sich beim Tode eines Mannes kundgeben der ein umfassendes Werk unvollendet hinterlässt, giebt E. Schelle in einem »Nachwort« Ausdruck, das wir S. 483—487 lesen. Wir haben kein Recht zu verlangen, dass dieses Nachwort sich objectiver ausdrücken sollte, als derartige Reden im Angesicht eines frischen Grabes gewöhnlich zu thun pflegen. So meint denn auch Herr Schelle, mit dem Ableben des Verfassers sei dieses Werk »gerade da abgebrochen, wo dasselbe seine höchsten Blüthen zu entfalten versprach.« (S. 483.) Die angeführten Worte äusserte er zuerst in einem Nachruf in der Wiener »Presse« und reproducirte sie hier, »denn ich wüsste den Empfindungen über das Erlöschen dieser Kraft keinen überzeugungstreueren Ausdruck zu geben.« (S. 484.) Insofern sie seine Ueberzeugung kundgeben, werden wir sie nicht antasten. Was aber ihren thatsächlichen Grund betrifft, so werden sie die Prüfung schlecht bestehen. Und zwar können wir hier Ambros selbst als Zeugen dagegen aufrufen. Als er sein Werk zuerst begann, etwa zwei Jahre vor dem Erscheinen des ersten, sehr leichtsinnig gearbeiteten Bandes, ging vom Stuttgarter »Ueber Land und Meer« aus durch die Blätter eine Ankündigung, dass Ambros an einer Geschichte der Musik arbeite, die für die Culturgeschichte wichtig werden und namentlich die Periode der Niederländer in einer ganz neuen Beleuchtung zeigen werde. Selbstverständlich rührte diese Reclame in ihrer wörtlichen Fassung von Ambros her. Wer ausser ihm hätte wohl daran gedacht zu erwähnen, was in einer allgemeinen Geschichte der Musik den wenig bekannten Niederländern zu gute kommen werde! Ihm aber lagen diese so sehr am Herzen, dass er sich schon in einer vorläufigen Ueberschau zum Ruhme anrechnete, ihnen einmal ein grösseres Verständniss oder eine grössere Aufmerksamkeit bereiten zu können. Und in dieser Hinsicht hat er sich auch nicht getäuscht. Denn nach dem ersten Bande, welcher nichts werth ist, und nach dem zweiten Bande, welcher wenig werth ist, kam ein dritter, der in den Capiteln über die Zeiten und Meister der Niederländer den Kern dessen enthält, was der Autor über musikgeschichtliche Dinge selbständig Erforschtes und Gedachtes mitzutheilen hatte.

Der Verfasser hat also im Wesentlichen geleistet, was er nach der erwähnten Vorverkündigung zu leisten gedachte, und insofern kann man sagen, dass er sein Werk zu Ende geführt hat. Wir dürfen hier auf seine ersten Gedanken mehr Gewicht legen, als auf seine letzten, denn jene richteten sich unbefangen auf das Ganze, während diese durch allerlei Nebensachen und trübe Ahnungen beeinflusst waren. »Es bereitete ihm jedesmal eine grosse Freude,« erzählt Herr Schelle, »wenn er sich über seine Pläne und Ziele gegen mich aussprechen konnte. Noch steht er mir lebhaft vor Augen, wie er, nur wenige Tage vor seiner Erkrankung, bei mir vorsprach und mit überströmender Begeisterung so manches Detail dieses Bandes schilderte. ‚Möchte es mir nur beschieden sein, das Werk, so wie ich es wünsche, zum Abschluss zu bringen! Ich darf wohl hoffen dann der Kunst wie der Wissenschaft einen Dienst erwiesen zu haben,‘ so sagte er mir damals beim Fortgehen.« (S. 483.) Eine solche steigende Erregung ist sehr begreiflich: bei der lang andauernden Arbeit geräth das Blut in Wallung, die Wange röthet sich, und was Begeisterung zu sein scheint, ist zum grossen Theile die Unruhe einer ermattenden Kraft.

Doch das Werk selber, der vierte Band, liegt vor uns; wir sind daher der Mühe überhoben, mit Schlüssen zu operiren und können Thatsachen reden lassen. Von dem Ganzen wird hier so viel vorgeführt werden, dass sich jeder ein Urtheil bilden kann.

Um den Werth des Buches in einem einzelnen wichtigen Punkte anschaulich zu machen, theilen wir den ganzen Abschnitt wörtlich mit, welcher Lodovico Viadana betrifft, weil er kurz ist und mit den Aufsätzen über Viadana im vorigen Jahrgang dieser Zeitung verglichen werden kann. Ambros schreibt über ihn wie folgt:

»Sein Name ist einer der wenigen in der Musikgeschichte, welche sich auch die grosse Menge gemerkt hat, welche es liebt, die Bedeutung ganzer grosser Geschichtsabschnitte in einem einzigen Repräsentanten zusammenzudrängen, so dass ein Einzelner Träger alles dessen wird, was seine Zeit charakterisirt. So ist Guido von Arezzo noch jetzt für Viele der alleinige Repräsentant jener mühsamen Arbeit des frühen Mittelalters, für die Musik in Notenschrift, Scala, Erkenntniss der Gesetze des Consonirenden und Dissonirenden u. s. w. einen festen Boden zu schaffen; — so concentrirt sich der hohe Stil der Kirchenmusik in dem einen Namen Palaestrina, so die Katastase der Musik um das Jahr 1600 in dem Namen Viadana. Wer seine musikhistorischen Kenntnisse in drei Namen zusammenpackt, braucht sein Gedächtniss allerdings nicht sehr zu beschweren. So wie der ehrwürdige Guido ewig den Irrthum auf dem Rücken mit sich herumschleppen muss: er sei »der Erfinder der musikalischen Noten«, so hiess Viadana und heisst gelegentlich: »Erfinder des Generalbasses«. Er hat aber den Generalbass so wenig erfunden, als Guido die Notenschrift, und seine Bedeutung ist ganz wo anders zu suchen. Der Irrthum reicht in Deutschland in eine Zeit zurück, wo Viadana noch lebte. Praetorius sagt: »Der *Bassus generalis seu continuus* wird daher also genennet, weil er sich vom Anfang bis zum Ende continuiret, und als eine Generalstimme die ganze Musik oder Concert in sich begreift, wie solches dann in Italia gemein, und sonderlich jetzo von dem trefflichen Musiko Lodovico Viadana, *novae inventionis primario,* als er die Art mit einer, zween, dreien oder vier Stimmen allein in ein Orgel,

Regal, oder ander dergleichen Fundamental-Instrument zu singen, erfunden, an Tag bracht und in Druck ausgangen ist, da denn nothwendig ein solcher *Bassus generalis* und *Continuus pro Organoedo vel Cytharoedo tanquam fundamentum* vorhanden sein muss.«*) Recht besehen sagt die citirte Stelle aber nicht einmal, dass Viadana den Generalbass erfunden, sondern dass er »in der Erfindung der Vorzüglichste« sei, und die folgenden Worte beweisen, dass Praetorius die »*Concerti*« des Viadana gut gekannt — was sich übrigens auch daraus ergiebt, dass er an anderen Stellen des Syntagma einzelne Partien aus Viadana's Vorrede in deutscher Uebersetzung mittheilt. Ein anderer Zeitgenosse — Johann Cruger — spricht bestimmter; in seiner 1624 erschienenen »*synopsis musica*« heisst es: »*Bassus generalis seu continuus*, so vom fürtrefflichen italienischen *musico* Lodovico Viadana erstlich erfunden« u. s. w. — und in der Vorrede des »*Promptuarium musicum*« (1611) sagt Abraham Schadäus von Viadana: »*peritissimus hujus scientiae artifex primus que hujus tabulaturae autor.*« Walther sagt: »Viadana (Lodovico) hat ums Jahr 1605 die Monodieen, Concerten und den Generalbass durch diese Gelegenheit erfunden« (folgt eine kurze Darstellung der Sache). So ist es fortgegangen bis Abbé Vogler, welcher noch deutlicher die Behauptung hinstellt: »Ludwig Viadana schlug endlich (!) vor, den Bass zu beziffern und dadurch die Accorde, die zum Grundton und zur ganzen Harmonie gegriffen werden sollten, anzumerken.«**) Man bemerke wohl: Die alten Autoren schreiben Lodovico Viadana wohl die Erfindung des »fortgehenden Basses« (*Basso continuo*) zu — von der Bezifferung aber sagen sie kein Wort.

Kiesewetter bestreitet die Erfindung — giebt aber Viadana das belobende Zeugniss: »dass in seinen Kirchen-Concerten zum ersten mal wirkliche Melodie erscheine,« d. h. eine in sich geschlossene, periodisch gegliederte — denn Melodie hatten sogar schon die alten Niederländer, aber als contrapunktisch-constructives Element. Aber auch hierüber wäre zu streiten — die *Concerti* erschienen 1604, *Peri's Favola in musica* »*Euridice*« schon 1600 — und man wird dem Gesange, mit welchem Orfeo an der Seite seiner wiedererrungenen Euridice unter den Hirten erscheint, den Namen einer Melodie und zwar einer schönen, fein empfundenen Melodie nicht abstreiten können. Auch ist Viadana's »Melodie« einstweilen noch weit davon entfernt, sich frei und leicht zu bewegen — sie verläugnet ihre Abstimmung aus Polyphonie durchaus nicht und trägt gleichsam die Spuren der kaum abgestreiften contrapunktischen Fesseln noch an Händen und Füssen. Den Singbass versteht Viadana, selbst wo er solo auftritt, noch so sehr als Grundstimme, dass wir in den Concerten Stücke finden, wo ihn der Orgelbass einfach im Unisono verdoppelt.« (S. 248—250.)

Hiermit endet das 5. Capitel, welches als »Zeiten des Ueberganges« betitelt ist. Ein solcher Titel wird gewählt, wenn man in Verlegenheit ist und einen passenderen Namen nicht finden kann. Was sich in jenen Zeiten ereignete, war etwas ganz anderes als »Uebergang«. Blicken wir indess zunächst auf das, was Viadana betrifft, so muss eine solche Dürftigkeit der Behandlung in Erstaunen setzen; die ganze Flatterhaftigkeit des Autors kommt hier wieder zum Vorschein. Dies ist nun nicht etwa eine blosse Skizze, die später ausgeführt werden sollte, denn der Herausgeber fand das Manuscript gerade an dieser Stelle ganz lückenlos. Es wäre übrigens auch schwer zu sagen, was Ambros bei einer weiteren Durcharbeitung im wesentlichen hätte bessern können, da er sich durch die ganze Art der Gruppirung des Stoffes sowie durch die kundgegebenen Meinungen den Weg für eine einsichtige Forschung vollständig verbaut hatte. Man braucht nur seine Schlussworte zu lesen, in welchen er den Werth der Viadana'schen Melodien abschätzt und seine Grundstimmen kritisirt, um jede Hoffnung zu verlieren, dass hier zum Verständniss des genannten Meisters irgend ein Beitrag geliefert sein könnte. Nun ist aber Viadana nicht nur eine geschichtliche Gestalt von unleugbarer Bedeutung, sondern auch zugleich einer von denjenigen Männern, deren Verdienste dem gewöhnlichen Auge von Zeit zu Zeit wieder unsichtbar werden. Solche Charaktere reizen den Forscher ganz besonders, denn mit ihrer Erhellung kann er zugleich weithin über die ganze Zeit ein Licht ausbreiten. So etwas fühlt der Historiker instinctiv; geschieht dies nicht, dann ist es ein Beweis, dass er auf dem betreffenden Felde nicht zu Hause ist. Bei Viadana ist es nicht einmal schwer, in einer verhältnissmässig kurzen Darstellung die Hauptsachen zu erledigen, denn die Vorarbeiten von Winterfeld und Kiesewetter bilden in ihrer Breite und Einseitigkeit immerhin eine willkommene Unterlage. Wer hier seinen Vortheil nicht wahrzunehmen weiss, der hat von den Sachen eben kein Verständniss. Und wie man, ohne bei Viadana reinen Grund gewonnen zu haben, die Musikpraxis der folgenden Zeit begreifen will, bleibt ebenfalls eine ungelöste Frage. Für Ambros gilt dies um so mehr, weil er alles was »Kirchenmusik« betrifft besonders in sein Herz geschlossen hatte, ja sich sogar zum Reformer dieses Zweiges der musikalischen Kunst berufen fühlte. Wie Herr Schelle uns erzählt, »verfasste Ambros im Januar 1876 ein eingehendes Elaborat über die Reorganisation der Kirchenmusik in Oesterreich. An der Verwirklichung der darin niedergelegten Ideen, die keineswegs in losem Zusammenhange mit den Resultaten seiner historischen Studien gestanden, hatte er bereits Jahre lang im Vereine mit Wilhelm Westmeyer gearbeitet. Als nun endlich sicherer Boden dafür gewonnen schien, wurde Ambros dem Leben entrissen, und so bleibt jetzt nur zu hoffen, dass es dem überlebenden Freunde im Interesse der Cultur von Staat und Kirche gelingen möchte, das gemeinsam erstrebte Ziel ungeachtet der vorhandenen, fast unüberwindlich scheinenden Schwierigkeiten allein zu erreichen.« (S. 487.) Diese Schwierigkeiten hat der Verfasser des Nachwortes nicht angedeutet und vielleicht sind sie ihm auch unklar geblieben. Aber wir können sie errathen; sie liegen hauptsächlich darin, dass es zwei Weisen der Kirchenmusik giebt, die scheinbar einander widersprechen — die alte vocale, auf kirchlichen Intonationen ruhende Contrapunktik und der spätere concertirende Tonsatz mit Orchesterbegleitung. Wer nur einer von diesen beiden Weisen anhängt, der hat leichte Arbeit, nämlich auf dem Papier: er wirft die eine von ihnen über Bord und fährt mit der andern soweit er kommen kann. Dies thun u. a. die Cäcilianer, welche in Regensburg ihr Lager haben; sie streichen die moderne Musik mit Instrumenten und folgen der alten Gesangweise. So sehr ihm nun auch die letztere durch seine »Niederländer« ans Herz gewachsen war, konnte Ambros sich hierzu doch nie verstehen, denn die als profan verpönte Weise hatte eben ihre glänzendste Entfaltung in Oesterreich gefunden; man nennt sie im gegenwärtigen Streit wohl schlechthin die »österreichische Kirchenmusik«. Diese musste aus vaterländischen und sicherlich auch aus ästhetischen Rücksichten jedenfalls conservirt werden, daher die »fast unüberwindlich scheinenden Schwierigkeiten«. Nun, das richtige Verständniss Viadana's hebt einige dieser Schwierigkeiten; seine Bedeutung liegt ganz auf kirchlichem Gebiete, mit ihm beginnt der entscheidende Wendepunkt. Bei seiner Beurtheilung muss schon die Stellung angedeutet werden, welche die concertirende Kirchenmusik der Folgezeit einnimmt. Ambros merkt von alle dem offenbar garnichts, denn es findet sich bei ihm auch nicht die leiseste Andeutung darüber, dass er Viadana und das in ihm vorliegende Problem erkannt hat. Insoweit können seine Reformideen wirklich nur »in losem Zusammenhange mit den Resultaten

*) Syntagma III, cap. 6 de Basso generali seu Continuo.
**) Handbuch zur Harmonielehre, S. 129.

seiner historischen Studien gestanden« haben. Bei solchem Plänemachen läuft überhaupt viel Täuschung mit unter, und der Vielwisser ist selten der Mann, um einfache lebensfähige Grundsätze zu formuliren.

(Schluss folgt.)

Opernaufführungen in Paris im Sommer 1878.

Opéra-Comique: Psyche, Oper in vier Acten, Text von den Herren Jules Barbier und Michel Carré, Musik von Herrn Ambroise Thomas. Théâtre-Lyrique: Le Capitaine Fracasse, komische Oper in drei Acten, nach dem Roman des Théophile Gautier von Herrn Catulle Mendès, Musik von Herrn Emil Pessard. Opéra-Comique: Pepita, Oper in zwei Acten, Text von den Herren Nuitter und Delahaye, Musik von Herrn Delahaye fils.

(Schluss.)

Als der »Petit-Duc« erschien, drückte der Director der Opéra-Comique den Autoren sein Bedauern aus, dass diese Operette nicht für seine Bühne bestimmt worden war. Zum Ausgleiche hat er nun Pepita, welche für das Theater der Renaissance componirt wurde, wo sie vielleicht zweihundert Mal aufgeführt worden wäre. Es handelt sich aber jetzt nicht darum, zu ermitteln, ob »Pepita« an der Renaissance mehr am Platze wäre, als an der Opéra-Comique. Es hatten sich Gerüchte über unerfreuliche Absichten des Herrn Carvalho verbreitet, welcher, wie man sagte, nach und nach das eigentliche Genre seiner Bühne umgestalten wollte. Diese Gerüchte sind nun von selbst hinfällig. Ich glaube sogar, dass der Director der Opéra-Comique »Pepita« nur deshalb aufgeführt hat, um denen, welche an ihm zweifelten und zu schnell sich hatten alarmiren lassen, ein Pfand zu geben. Man hatte behauptet, dass der Dialog auf Nimmerwiederkehr verschwunden sei; nun kehrt er im Gegentheil mit allem Schwunge und ganz im früheren Geiste zurück. Und das Publikum vernimmt dies mit ausserordentlichem Vergnügen. In »Pepita« ist kein Witz, der nicht zündete, kein Wort, das nicht von dem Gelächter des ganzen Saales aufgenommen würde. Man wusste von Herrn Nuitter, dass er gewandt im Ausdrucke und schlagfertig mit dem Witze sei; aber man setzte von Herrn Delahaye, der bisher auf die Function eines Secretärs der grossen Oper beschränkt war, nicht dieselbe Leichtigkeit und Geschicklichkeit voraus. Da gewöhnlich bei einem Zusammenarbeiten der Antheil eines Jeden gleich ist, muss man also zugeben, dass Herr Delahaye ebenso viel Geist besitzt wie Herr Nuitter. Und wenn Letzterem das Verdienst zukommt, das Stück arrangirt zu haben, so ist es sein Mitarbeiter, dem das des Entwurfs des Planes zuzuschreiben ist.

Der Plan ist folgender: zwei Schwestern, Pepita und Hermosa leben in Gibraltar unter der Vormundschaft eines Onkels, der sich Quertinos nennt. Und obwohl im Spanischen Hermosa hübsch bedeutet, so ist doch die hübschere von beiden Pepita. Sie hat deshalb auch nicht weniger als neun Liebhaber, lauter Toreadors. Wir müssen auch bemerken, dass Pepita viel jünger als ihre Schwester, diese hingegen schon seit langer Zeit alte Jungfer ist und sich wohl hütet, es einzugestehen. Die Toreadors suchen die Gunst des Onkels durch Geschenke von Schinken, fetten Hühnern und feinen Weinen zu gewinnen. Der arme Mann hat seine liebe Noth, die Ungeduld der Bewerber um die Hand seiner Nichte zu zügeln. Er erklärt schliesslich, dass die jüngere nicht an das Heirathen denken dürfe, bevor nicht die ältere mit einem Manne versehen ist.

Während dessen kommt ein junger Officier der britischen Marine an, der, ohne sich viel um seine Rivalen zu kümmern, vom Onkel Quertinos die Hand Pepita's verlangt. Er hat schon mehr als eine Serenade unter dem Balkon seiner Schönen gesungen, und sein letzter Gesang war von einem Billet-doux begleitet. Sir Georges Williams, obwohl von Quertinos abgewiesen, hält sich nicht für geschlagen. Er hat eine Entführung in Vorschlag gebracht, er wird entführen. Allein das Billet ist Hermosa in die Hände gefallen, welche hoch erfreut es Pepita vorliest und die Liebeserklärung für sich in Anspruch nimmt. Neuerdings treten die Stierkämpfer auf, diesmal von dem Alcade begleitet; sie wollen den widerspänstigen Vormund nöthigen, sein Wort zu halten. Nunmehr zum Aeussersten getrieben, erklärt Quertinos, dass das Loos entscheiden solle. In dem Augenblicke, als die gewinnende Nummer aus der Urne kommt, wird man gewahr, dass der Siegespreis verschwunden ist: Pepita hat sich davon gemacht und Hermosa ist ihr gefolgt. Wo können sie wohl anders sein als bei Georges Williams? Dort finden wir sie in der That im folgenden Acte wieder, indem sie als alte Mägde verkleidet der Truppe der Prätendenten, welche dem Onkel Quertinos auf seiner Expedition gefolgt sind, zum Trinken einschenken. Natürlich ist der Alcade von der Partie: was ihm von Rechtswegen zukommt, ist das Verdienst, die beiden Flüchtlinge unter ihren Verkleidungen entdeckt zu haben. Aber nun sind beide Damen compromittirt; und wie kann man von Georges Williams eine zweifache Reparation fordern? Glücklicher Weise ist der junge Officier auch mit einem Onkel versehen, der ein guter Kerl ist, Pepita seinem Neffen überlässt und Hermosa heirathet. So erhält Jedermann Satisfaction, nicht minder das spanische Gesetz, welches fordert, dass im Falle einer doppelten Entführung das *conjungo* zu Gunsten der Aelteren ausgesprochen werde. Im Augenblicke als Hermosa das verhängnissvolle Datum nennen hört, nimmt sie ihren Taufschein Quertinos aus der Hand und zerreisst ihn. Wir merkten gleich Anfangs, dass das Alter Hermosa's in dem Stücke eine grosse Wichtigkeit erlange. Was die depossedirten Toreadors betrifft, so werden sie sich mit Onkel Quertinos so gut sie können arrangiren; die Sache kümmert uns weiter nicht.

Zu diesem anglospanischen Gedichte hat der Componist eine anglospanische Partitur geschrieben, indem wir annehmen, dass der Charakter der englischen Musik sich durch eine gewisse Sentimentalität und der der spanischen Musik durch den Boleros-Rhythmus und die Castagnetten-Begleitung zu erkennen giebt. Bevor er sich der Bühne zuwendete, war Herr Delahaye Pianist. Ich möchte fast glauben, dass er es noch sei. Derselbe trat vor einigen Jahren mit einem ersten Preise aus den Classen des Conservatoires, wo er gleichzeitig eifrige Harmoniestudien getrieben hatte, was ihm mehr als vielen anderen das Recht giebt, sich Pianist-Compositeur zu betiteln. Aber bis jetzt hat sich seine Inspiration durch weiter nichts als Romanzen ohne Worte, Menuette, Reverien und andere Werke von Halbcharakter geoffenbart, denen es nicht an Eleganz fehlte und die sogar das Siegel einer gewissen Distinction an sich trugen. Auf solche Art macht man aber gegenwärtig nicht von sich reden; höchstens kann man auf die Stimmen einiger Kenner, auf die Hochschätzung von Seite einer kleinen Anzahl von Schülern und auf mässiges Lob der Fachblätter zählen. Ich will gewiss nicht sagen, dass den Herrn Delahaye die Ambition verdorben hat; sie hat ihn jedoch auf eine ganz verschiedene Bahn gebracht in der Hoffnung, dass er dort Success finden würde. Dieser Success hätte ihm in der Renaissance nicht gefehlt; er würde ihm ganz natürlich und ohne Anstrengung zugekommen sein, während es an der Opéra-Comique vielleicht schwer halten wird, ihn zu consolidiren. Man giebt seit einiger Zeit dem Publikum dieser Bühne eine so verschiedenartige Nahrung, dass es sich absolut in der Lage eines

Kranken befindet, der die hygienischen Vorschriften mehrerer Aerzte befolgt. Bald bietet man ihm stärkende Mittel, bald setzt man es auf Diät. Ein solches Regime richtet den Magen zu Grund und kann sogar sehr bedeutende Störungen im Organismus zur Folge haben. Früherhin, vor der Erfindung der Operette, und als die Componisten nach ihrem Austritte aus der Schule ihn nicht unter ihrer Würde hielten, in kleineren Rahmen sich zu versuchen, sah man auf derselben Bühne der Opéra-Comique Werke von verschiedenen Dimensionen, die aber durch ein gewisses Band der Verwandtschaft unter einander verbunden waren. Meister und Schüler hüteten sich wohl, zu hoch hinauf oder zu tief hinab zu steigen. Heute giebt es keinen Mittelweg mehr; man muss lustig sein bis zur Tollheit, oder sublim bis zur Langweiligkeit. Und hierin erblicken wir auch die Verlegenheit eines Directors, der, um sein Repertoire zu erneuern, gezwungen ist, zwischen Productionen zu wählen, die unter sich in einem so frappanten Contraste stehen. Bald beschuldigt man ihn, zum Untergange eines eminent nationalen Genres zu conspiriren, bald wirft man ihm vor, dass er mit sträflichem Leichtsinn Erzeugnisse einer ganz untergeordneten Kunstgattung hinnehme. Ich glaube indessen, dass diese Vorwürfe und Anklagen, welche nicht vom Publikum ausgehen, ihn nicht viel anfechten. Das Publikum, kosmopolitisch wie es zur Zeit ist, schlägt den Weg, den man ihm anzeigt, mit erstaunlicher Gutmüthigkeit und aus blosser Neugierde ein. Es geht in die Opéra-Comique wie in ein Haus, das die Fremdenführer in Paris und die Prospecte ihm empfohlen haben; es gähnt dort heute und lacht morgen. Die Hauptsache für dasselbe ist, dass es in die Opéra-Comique gegangen ist.

So ist es denn auch hinein gegangen und hat die »Pepita« gehört.

Den Tag nach der ersten Vorstellung dieses Werkes las ich in einem Journal, dass Herr Delahaye, obwohl noch jung, der alten Schule anhänge, und dass die Wagner'schen Ideen ihn noch nicht verdorben hätten. Wir wollen hoffen, dass sie ihn nie verderben werden. Die Wagner'schen Ideen haben nur diejenigen verdorben, welche sich ihrer nicht zu bedienen wussten. Einige derselben sind sogar von altem Datum und weisen auf die Zeiten von Weber und Gluck hin. Man wird uns zugeben, dass diese wenigstens nicht sehr gefährlich sind. Zweifellos ist die Muse des Herrn Delahaye mehr italienisch als germanisch; sie ist auch ein wenig französisch und dürfte eine Vergnügungsreise in Spanien gemacht haben. Es ergiebt sich hieraus, dass nach Anhörung der »Pepita«, in welcher die Stilgattungen einigermaassen gemischt sind, es sehr schwer sein dürfte, genau zu sagen, welchem Lande sie angehört. Herr Delahaye sucht noch seinen Weg; er wollte es mit dem leichten Erfolge der Operette versuchen; aber sicherlich hat er nicht daran gedacht, uns, indem er die »Pepita« schrieb, das genaue Maass seines Talentes und seiner Individualität zu geben. Die Inspiration des jungen Meisters ist im Stande eine viel edlere und viel höhere Gestalt anzunehmen, und der Beweis dafür ist, dass das Comité der musikalischen Anhörungen für die officiellen Concerte der Ausstellung von ihm ein Fragment eines Oratoriums erhalten hat. Ein Fragment eines Oratoriums setzt ein ganzes Oratorium voraus, das ist: ein Werk, das von einem Ende bis zum andern im strengen Stil und in scholastischer Form geschrieben und mit allen Kunstmitteln ausgestattet ist, welche die Wissenschaft dem Componisten darbietet. Ich will daher, indem ich über die Partitur der »Pepita« Rechenschaft gebe, noch daran erinnern, dass Herr Delahaye einige Stücke für das Piano von angenehmer Färbung veröffentlichte, welche zudem Poesie enthielten, und dass er der Autor eines Oratoriums ist. Man kann kaum zu viel Rücksicht, zu viel Achtung — ich will nicht sagen: Nachsicht — für einen Musiker haben, der die Partitur eines Oratoriums geschrieben hat. Aber gerade das ist der kritische Punkt. Wenn ich mich erinnere, dass Herr Delahaye einige Clavierstücke von angenehmer Färbung geschrieben hat, welche sogar Poesie enthalten, und wenn er der Autor eines Oratoriums ist, wie kann ich mir dann erklären, dass er so viel castilianische Musik, so viele tauromachische Refrains mit einem derartigen Luxus von Cornets à pistons in seiner Partitur der »Pepita« bringt? Was verstehen Sie, wird man mich fragen, unter tauromachischen Refrains? Tauromachisch ist ein Adjectiv, das nicht französisch ist, wenigstens bis jetzt nicht, nachdem man davon keine Spur in dem Dictionnaire der Academie findet. Ich habe mich dieses Adjectivs, das schon von einigen Neuerern gebraucht worden ist, deshalb bedient, um gewisse Refrains in der Partitur der »Pepita« zu bezeichnen, welche mich an die Stierkämpfe und an die Musik, welche dieses barbarische Schauspiel begleitet, erinnern. Es ist evident, dass Pepita, Hermosa und der Onkel Quertinos, ohne von den Toreadors zu sprechen, welche davon leben und leider auch zuweilen sterben, die Stiergefechte lieben müssen. Vielleicht ist Herr Delahaye nach Spanien gegangen und empfindet für diese Art von Schauspielen nicht dieselbe Abneigung wie ich. Vielleicht hat er auch die Manolas ihre Basquine schwingen und in einer Tertulla von Sevilla oder Cadix zum Klange der Querpfeife und des Tamburins ihre kleinen Füsschen zeigen sehen. Ja, in diesem Falle muss ich ihn entschuldigen, denn so ein Tableau ist reizend und bleibt in der Erinnerung haften. Und dann, warum sollte ich es nicht gutheissen? Ist es denn möglich, die spanische Farbe anders als mit den Motiven und Rhythmen der Cachucha, des Fandango und des Boleros darzustellen? Ein junges Mädchen erscheint auf dem Balkon; was sollte sie dort thun, wenn sie nicht einen Verliebten die Guitarre raspeln und eine Serenade singen hörte? Beklagen wir uns nicht wegen der Uebertreibung der Localfarbe; bedauern wir nur, dass Herr Delahaye nicht von der Gelegenheit profitirt hat, welche ihm, da das Stück in Gibraltar spielt, sich darbot, die Farben seiner Palette mehr zu wechseln und zum Beispiel einige Dudelsäcke erklingen zu lassen, wenn im zweiten Act die sechs kleinen Schotten in ihrem Hochländer-Costüme auftreten.

Eine Ouvertüre, welche besser anfängt, als sie endigt, ein Quintett, eine Arie von sehr flottem Schnitte, artige Couplets und für die Stimmen gut geschriebene Chöre, scenische Stücke von wenig Erfindung, aber gewandt durchgeführt, angenehme Instrumentaleffecte, glückliche Klangverbindungen, dafür müssen wir viele Schwächen, viele Concessionen an den schlechten Tagesgeschmack hinnehmen. Und dann wurde das Stück und die Musik für eine Bühne componirt, welche danach strebt, eine zweite Opéra-Comique zu werden, die aber noch nicht so weit ist. Welche Figur will man, dass die eine und die andere zwischen »Psyche« und dem »Nordstern« spiele?

Die Aufführung der »Pepita« hat mich sehr befriedigt und ich glaube, dass sie alle Welt befriedigt hat. Das Stück wurde sehr gut gespielt, und die Musik sehr gut gesungen von den Herren Nicot, Fagère, Bernard, von den Mlles. Godefroy und Ducasse, welch letztere die ihres Urlaubs wegen und aus keinem anderen Grunde nun ihre Rolle an Mme. Caisso-Sablairolles, Expensionärin S. M. des Königs der Niederlande, abtritt. Das Talent der Mlle. Ducasse und ihre Eigenschaft als ausgezeichnete Musikerin stellen sie weit über ihre Verwendung an der Opéra-Comique. Die grossen Werke des classischen Repertoires sind ihr sehr wohl bekannt; sie interpretirt dieselben mit exquisitem Gefühl und seltener Vollendung. Wird sie nach ihrer Rückkehr wieder die Rolle der Pepita übernehmen? *L. v. St.*



ANZEIGER.

Brahms, Johannes, Lieder und Gesänge. Für Pianoforte allein von Theodor Kirchner.
No. 4. Ständchen: »Gut Nacht, gut Nacht, mein liebster Schatz« (Op. 14. No. 7.). 1 *M* 50 *Pf*.
No. 5. Von ewiger Liebe: »Dunkel, wie dunkel in Wald und in Feld!« (Op. 43. No. 1.). 2 *M*.
No. 6. »Sind es Schmerzen, sind es Freuden«, aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 3.). 2 *M*.
No. 7. »Ruhe, Süssliebchen, im Schatten«, aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 9.). 2 *M*.
No. 8. Auf dem See: »Blauer Himmel, blaue Wogen« (Op. 59. No. 2). 2 *M*.
(Wird fortgesetzt.)

Eschmann, J. Carl, Op. 50. **Acht deutsche Volkslieder** für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Einzeln:
No. 1. »Wie kommt's, dass du so traurig bist und gar nicht einmal lachst?« 50 *Pf*.
No. 2. »Wenn's Mailüfterl weht, geht im Wald draus der Schnee«. 1 *M*.
No. 3. Maria: »Da droben auf dem Berge, da rauscht der Wind«. 50 *Pf*.
No. 4. Des Vogels Freude: »In dem goldnen Strahl, über Berg und Thal«. 80 *Pf*.
No. 5. Morgenlied: »Steht auf, steht auf, ihr lieben Kinderlein«. 50 *Pf*.
No. 6. Reiterliedchen: »Hopp, hopp, hopp, mein Kindchen«. 50 *Pf*.
No. 7. Tanzliedchen: »Ringel, Ringel, Rosenkranz«. 1 *M*.
No. 8. In die Veilchen: »Kommt hinaus, lasst uns gehn«. 1 *M*.

Gernsheim, Fr., Op. 2. **Präludien** für Pianoforte. Einzeln:
No. 1. Präludium in Cismoll. 80 *Pf*.
No. 2. Präludium in Desdur. 50 *Pf*.
No. 3. Präludium in Bmoll. 80 *Pf*.
No. 4. Präludium in Ddur. 50 *Pf*.
No. 5. Präludium in Fdur. 80 *Pf*.
No. 6. Präludium in Dmoll. 1 *M*.

Grädener, Carl G. P., Op. 44 No. 6. **Abendreihn:** »Guten Abend, lieber Mondenschein!« von *W. Müller* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ausgabe für hohe Stimme. 80 *Pf*.

—— Op. 65. **Jugendträume.** Sieben Lieder von *Friedr. Rückert* für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. 2 *M* 80 *Pf*. Einzeln:
No. 1. Liebesopfer: »Kommt der Paradiesesvogel« (Oestliche Rosen). 50 *Pf*.
No. 2. »Zünde nur die Opferflamme immer höher« (Liebesfrühling I. 23). 80 *Pf*.
No. 3. Ins Auge geblickt: »Wer dir in's Auge hat geblickt« (Oestliche Rosen). 50 *Pf*.
No. 4. Verjüngung: »Alt war ich, und der Nacht klagt ich's« (Oestliche Rosen). 80 *Pf*.
No. 5. »Ich bin mit meiner Liebe vor Gott gestanden« (Liebesfrühling III. 16). 50 *Pf*.
No. 6. »O mein Stern, den ich gern« (Liebesfrühling I. 21). 80 *Pf*.
No. 7. »Und nun nehm' ich diese Lieder« (Liebesfrühling III. Nachtrag). 50 *Pf*.

—— Op. 66. **Sechs Lieder** von *Hermann Kletke* für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. 3 *M*. Einzeln:
No. 1. Der Jugend Rose: »Wie bald die Jugend dich verlässt«. 50 *Pf*.
No. 2. Dich halt ich nicht: »Ueber die Wiese kommst du gesprungen«. 80 *Pf*.
No. 3. Sturmwind: »Wenn ich einmal der Sturmwind wär'«. 80 *Pf*.
No. 4. Menschliches Leben: »Mein Lied ist verklungen«. 80 *Pf*.
No. 5. »Vöglein, flatterfrohes Seelchen, in den Himmel willst du steigen?« 80 *Pf*.
No. 6. Regennacht: »Leise tropft die Regennacht«. 50 *Pf*.

Händel, G. F., Op. 6. **Zwölf grosse Concerte** für Streichinstrumente Partitur (Band 30 der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft) n. 16 *M*. Vollständige Orchesterstimmen n. 22 *M*. Violino I concertino n. 3 *M* 60 *Pf*. Violino II concertino n. 3 *M* 60 *Pf*. Violino I ripieno n. 3 *M* 40 *Pf*. Violino II ripieno n. 3 *M*. Viola n. 3 *M*. Violoncello (e Cembalo I.) n. 3 *M* 20 *Pf*. Contrabasso (e Cembalo II.) n. 2 *M* 60 *Pf*. Diese Stimmen enthalten auf das Genaueste die Musik wie G. F. Händel sie geschrieben und seiner Zeit auch in Stimmen herausgegeben hat.

Haydn, Joseph, Sinfonie No. 6 in Cmoll, revidirt von Franz Wüllner. Partitur 3 *M* 50 *Pf*. Orchesterstimmen complet 7 *M*. (Violine 1. 1 *M*, Violine 2. 80 *Pf*, Viola 50 *Pf*, Violoncell u. Contrabass 50 *Pf*.)

Hille, Eduard, Op. 11. **Sonate** für Pianoforte. 3 *M* 50 *Pf*.

Hiller, Ferdinand, Op. 117. **Hiller-Album.** Leichte Lieder und Tänze f. das Pianoforte componirt u. der musikalischen Jugend gewidmet. Einzeln:
No. 1. Marsch. 2. Irländisches Lied. 3. Barcarole. 4. Altfranzösisches Lied. 5. Hirtenlied. 6. Zwiegesang. 7. Deutsches Lied. 8. Romanze (In französischer Weise). 9. Böhmisches Lied. 10. Carillon (Glockenspiel). 11. Choral. 12. Soldatenlied. 13. Ständchen. 14. Trauermarsch. 15. Menuett. 16. Ballade. 17. Ländler. 18. Polnisches Lied. 19. Schottisches Lied. 20. Galopp. 21. Elegie. 22 Gigue. 23. Wiegenlied à 50 *Pf*. 24. Jägerlied 80 *Pf*. 25. Ghasel. 26. Russisches Lied. 27. Geschwind-Marsch. 28. Fandango à 50 *Pf*. 29. Gavotte 80 *Pf*. 30. Geistliches Lied. 31. Italienisches Lied. 32. Courante. 33. Kuhreigen. 34. Walzer à 50 *Pf*. 35. Spinnlied 80 *Pf*. 36. Mazurka. 37. Sarabende à 50 *Pf*. 38. Tarantella 1 *M*. 39. Schwedisches Lied 50 *Pf*. 40. Polonaise 1 *M*.

—— **In den Lüften.** Perpetuum mobile. (Aus Prinz Papagei Op. 133.) Concert-Etude für Violine (oder Flöte) mit Orchester oder Pianofortebegleitung. Für Pianoforte und Violine 2 *M* 50 *Pf*. Für Pianoforte und Flöte 2 *M* 50 *Pf*. (Partitur und Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.)

Huber, Hans, Op. 11. **Liebeslieder** für eine hohe Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 3 *M* 50 *Pf*. Einzeln:
No. 1. »In dem Laub am Strande, wenn die Sonne schied« von *J. B.* 50 *Pf*.
No. 2. »Liebessehnsucht kommt so traut« von *J. B.* 50 *Pf*.
No. 3. »Ich gäbe den Ring und die güldene Kett« von *R. Kelterborn*. 50 *Pf*.
No. 4. »Die du still gegangen, kommst, o kühle Nacht« von *J. B.* 50 *Pf*.
No. 5. »Wie hab' ich die Sterne am Himmel so gern!« von *R. Kelterborn*. 50 *Pf*.
No. 6. »Fern dort über'm Strom bei Nacht« von *J. B.* 80 *Pf*.
No. 7. »In der Sankt Johannis-Nacht« von *J. B.* 1 *M*.
No. 8. »Ich möchte schlafen gehn« von *Drammor*. 50 *Pf*.

Kirchner, Theodor, Op. 33. **Ideale.** Clavierstücke. Heft 1. 2 *M* 50 *Pf*.

—— Op. 34. **Walzer** für Clavier. 2 Hefte à 1 *M*. Einzeln:
No. 1 in Asdur 2 *M*. No. 2 in Asdur 2 *M*. No. 3 in Cmoll 1 *M* 50 *Pf*. No. 4 in Adur 2 *M*. No. 5 in Desdur 2 *M* 50 *Pf*. No. 6 in Bmoll 1 *M* 20 *Pf*. No. 7 in Bdur 2 *M*.

—— **Clavierstücke** zu vier Händen.
No. 1. Carnevalscene (Ddur) Op. 2. No. 1. 2 *M* 30 *Pf*.
No. 2. Wohin (Gdur) Op. 2. No. 7. 2 *M*.
No. 3. Nachtgesang (Hdur) Op. 2. No. 10. 1 *M* 50 *Pf*.
No. 4. Albumblatt (Fdur) Op. 7. No. 2. 1 *M* 50 *Pf*.
No. 5. Albumblatt (Emoll) Op. 7. No. 5. 1 *M* 20 *Pf*.
No. 6. Albumblatt (Edur) Op. 7. No. 6. 2 *M*.
No. 7. Präludium (Desdur) Op. 9. No. 7. 2 *M* 30 *Pf*.
No. 8. Präludium (Bdur) Op. 9. No. 9. 2 *M* 30 *Pf*.
No. 9. Gebet (Fmoll) Op. 13. No. 1. 1 *M* 50 *Pf*.
No. 10. Marsch (Cdur) Op. 14. No. 1. 2 *M* 60 *Pf*.
No. 11. Novellette (Desdur) Op. 14. No. 6. 2 *M* 60 *Pf*.
No. 12. In der Dämmerstunde (Dmoll) Op. 24. No. 6. 2 *M*.

Schumann, Robert, Op. 138. **Spanische Liebeslieder.** (Spanish Love-Songs.) Ein Cyklus von Gesängen aus dem Spanischen für eine und mehrere Stimmen mit Begleitung des Pianoforte. Ausgabe mit deutschem und englischem Text. gr. 8⁰. Engl. Uebersetzung von *Constance Bache*. n. 4 *M*.

—— Dieselben für Pianoforte allein von Theodor Kirchner.
No. 2. Lied: »Tief im Herzen trag ich Pein«. 70 *Pf*.
No. 3. Lied: »O wie lieblich ist das Mädchen«. 70 *Pf*.
No. 4. Duett: »Bedeckt mich mit Blumen«. 1 *M*.
No. 7. Lied: »Weh, wie zornig ist das Mädchen«. 70 *Pf*.
No. 8. Lied: »Hoch, hoch sind die Berge«. 70 *Pf*.
No. 9. Duett: »Blaue Augen hat das Mädchen«. 70 *Pf*.
No. 10. Quartett: »Dunkler Lichtglanz, blinder Blick«. 1 *M*.

—— **Fluthenreicher Ebro.** Romanze aus Robert Schumann's Spanischen Liebesliedern Op. 138. Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Theodor Kirchner. 1 *M* 50 *Pf*.

—— Op. 142. **Vier Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Für Pianoforte allein übertragen von Theodor Kirchner. Einzeln:
No. 1. Trost im Gesang, von *J. Kerner*. 50 *Pf*.
No. 2. Lehn' deine Wang', von *H. Heine*. 50 *Pf*.
No. 3. Mädchen-Schwermuth, unbekannter Dichter. 50 *Pf*.
No. 4. Mein Wagen rollet langsam, von *H. Heine*. 80 *Pf*.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 9. October 1878. **Nr. 41.** XIII. Jahrgang.

Francesco Antonio Urio.

(Fortsetzung.)

Wir enthalten auch endlich vollständig Aufschluss darüber, was als die hauptsächlichste Entschuldigung bei Händel's Plagiaten anzusehen sei. Natürlich nichts von dem durch mich Beigebrachten kann für diese Frage das geringste Gewicht haben, dafür wird Herr Hiller schon allein sorgen. »Nicht die künstlerisch bewundernswerthe Weise — schreibt er — in welcher Händel Entlehntes gebrauchte, macht nachsichtig gegen seine Schwäche; der fabelhafte Reichthum des Selbstgeschaffenen drängt sie in den fernsten Hintergrund. Denn was bedeuten diese Aneignungen gegen seine vierzig Opern, zwanzig Oratorien, Oden, Psalmen, Hymnen, Serenaden, Cantaten, Suiten, Wasser- und Feuermusiken? Sie verschwinden wie Nebelflecken am vollgestirnten Himmel.« (S. 113.)

Dem gewöhnlichen Verstande muss eine solche Argumentation allerdings sehr sonderbar erscheinen. Jemand hat die Schwäche, fremde Güter sich anzueignen, und nun soll dieses eine Entschuldigung für ihn sein, dass er bei seinem ungeheuren Privatreichthum nicht nöthig hatte zu stehlen. Der unbefangene Richter urtheilt in solchen Fällen ganz anders. Erscheint das den Nachbaren Entwendete dem eigenen Besitz gegenüber fast lächerlich unbedeutend und ist dennoch die Neigung, in ihr Eigenthum einzugreifen, eine so habituelle Schwäche geworden: dann straft er nicht nur die That nach ihrem objectiven Bestande, sondern zugleich den Uebermuth und die Gewaltthätigkeit. Er straft den Mächtigen doppelt, weil dieser durch seinen Einfluss leicht eine Störung der allgemeinen Besitzverhältnisse hervorbringen kann und weil derselbe als der Höherstehende auch in einem höheren Maasse verpflichtet ist, Gesetzlichkeit zu bethätigen. Um so mehr da es leicht für ihn ist, hier ein gutes Beispiel zu geben. Wer in der Fülle lebt, der kann niemals in Versuchung kommen, mit fremdem Eigenthum der Noth zu steuern; bei ihm fällt daher jeder Milderungsgrund fort. So hat man es auch zu allen Zeiten angesehen. Was war es hauptsächlich, womit der alte Prophet auf den König David, als dieser Bathseba geraubt hatte, einen so grossen Eindruck machte? Es war die Fabel von dem reichen Manne, der eine volle Heerde besass und dennoch einem Andern das einzige Lamm wegnahm. Bleiben wir also nur bei der alten moralischen Stange und gestehen wir uns, dass Herrn Hiller's Trompetenstoss nichts ist als eine leere Fanfare. Nach einer solchen Melodie kann nur dann Recht geblasen werden, wenn die Vettern des grossen Mannes über den Fall zu Gericht sitzen. Offenbar gehört Herr Hiller zur Familie und weiss wie grossen Männern zu Muth ist. Aber wir sind nicht verpflichtet hierauf Rücksicht zu nehmen.

Bis dahin haben wir nur den allgemeinen Wortsinn berücksichtigt, um dem Leser die verkehrten Rechtsgrundsätze anschaulich zu machen, mit welchen unser Händel-Ankläger und zugleich -Entschuldiger operirt. Gehen wir nun auf die Materie näher ein, so muss dadurch unsere Neigung, gegen den reichen Dieb Nachsicht zu üben, nur noch mehr schwinden. Denn es wird nach und nach immer klarer, dass selbst in seinen glänzendsten Sternen die alten ausgenutzten Meister wesentlich mitleuchten, nicht in ihrem sondern in seinem Licht, gelb roth oder grün je nachdem er es haben wollte, ja dass der Himmel seiner Werke nicht so voll und in der beispiellosen Mannigfaltigkeit funkeln würde, wenn sie nicht, ohne Anfrage oder Dank, die Stoffe dazu hergegeben hätten. Soll »der fabelhafte Reichthum des Selbstgeschaffenen« darin bestehen, dass er sich, unbeeinflusst durch andere Componisten, in colossalen Massen von Erzeugnissen manifestirte, denen gegenüber das Erborgte kaum in Anschlag zu bringen sei, so ist dieser fabelhafte Reichthum in Wirklichkeit nicht vorhanden. Denn überall drängt sich das Fremde zwischen das Eigene, so reichlich und doch so bis zur Unkenntlichkeit in das neue Ganze verwachsen, dass man selbst da sich gefasst machen muss, auf fremde Bestandtheile zu stossen, wo man so recht mitten im Händel'schen Reiche zu wandeln glaubt. Die Frage also, was die besagten Aneignungen gegen seine vierzig Opern, zwanzig Oratorien u. s. w. bedeuten wollen, hat keinen Sinn, denn diese vierzig Opern, zwanzig Oratorien u. s. w. sind durch und durch so mit den Merkmalen seiner »Schwäche« behaftet, dass sie nicht als Zeugnisse dagegen aufgestellt werden können. Und zwar begleitete diese Schwäche den Starken durch das ganze Leben. Als er noch im Uebermuth der ersten Jugend in Hamburg musicirte, erschien er dem scharf beobachtenden Mattheson, der mitunter den Wettlauf mitmachte, so unvergleichlich reich an Erfindungen aller Art, dass dieser ihm, und nur ihm allein von allen Zeitgenossen, bewundernd den Vorwurf machte, er sei an musikalischen Erfindungen »fast gar zu reich«. Dennoch beobachtete er schon in dieser Zeit beim Componiren genau dasselbe Verfahren, wie später. Ein Werk von Keiser ergriff er frischweg auf der Bühne, als die Melodien desselben ihm noch in den Ohren klangen, und gestaltete dann in Italien daraus was ihn gut dünkte. Er entwendete dem gefeierten deutschen Collegen die Oper nicht etwa, um sie in der Fremde mit geringen Veränderungen als die seine aufzuführen, sondern er behandelte sie gerade so wie alle übrigen benutzten Werke — nämlich als Material, welches er mit einer überall

gleichbleibenden Sicherheit für die eigenen Zwecke neu gestaltete. Deshalb ist auch die Vermuthung nicht zulässig, auf welche man vielleicht bei einseitiger Betrachtung seiner späteren Werke kommen könnte, die Vermuthung nämlich, er habe zu fremden Compositionen gegriffen als die eigene Erfindungskraft nachzulassen begann. Hier, wie gesagt, in der besten Jugendzeit, wo alle Quellen voll strömten und kein anderes Streben ihn beseelte als das, zu zeigen was er selber leisten konnte, handelte er genau so bei Reinhard Keiser wie noch vierzig Jahre später bei Giovanni Maria Clari. Wo er einmal, von dem Gewöhnlichen abweichend, statt der Motive einzelner Compositionen nur das Schema eines ganzen Werkes zum Vorbilde nahm, ohne die Noten anzutasten, da leiteten ihn ganz dieselben Gründe und er hat durch sein Verfahren zugleich die beste Kritik der betreffenden Componisten geschrieben. Purcell's Te Deum z. B. wurde ihm ein solches Schema für sein Utrechter Te Deum. Der Einblick in die Compositionen dieses hochbedeutenden Mannes bereicherte und hob ihn sehr, aber musikalisch Geformtes fand er hier nicht in solcher Fülle oder für reifere Ausgestaltung fähigen Gestalt vor, wie etwa bei Keiser, denn die künstlerische Bedeutung der Purcell'schen Werke liegt weit mehr im Ganzen als im Einzelnen und demgemäss benutzte Händel sie auch.

Was nun aber diejenigen Werke betrifft, welche an seinem »vollgestirnten Himmel« jetzt am hellsten prangen, so würde ihr Licht doch wohl bedeutend gedämpft werden, wenn Jemand den Nachweis führen könnte, dass gerade sie die Spuren seiner »Schwäche« in bedenklichster Fülle an sich tragen. So habe ich denn auch — um dasjenige Opus zu nennen, welches seit Mendelssohn wohl als die bedeutendste aller Händel'schen Compositionen gepriesen wird — so habe ich das Convolut von fremden Tonsätzen, welche in dem einen Oratorium Israel in Aegypten ausgebeutet sind, oft schon in der Hand gehalten mit dem Bewusstsein, dass es mir nicht schwer fallen müsste, durch dieses Fass Pulver das ganze Oratorium in die Luft zu sprengen, falls ich die kümmerlichen Gesichtspunkte des Herrn Hiller mir aneignen und die Welt von der Richtigkeit derselben überzeugen könnte.

Damit hat es nun freilich noch gute Wege, und so bleibt — bis die Sache durch eingehende Untersuchungen erhellt ist — wohl weiter nichts übrig, als uns bei der »künstlerisch bewundernswerthen Weise, in welcher Händel Entlehntes gebrauchte«, vorläufig zu beruhigen.

(Fortsetzung folgt.)

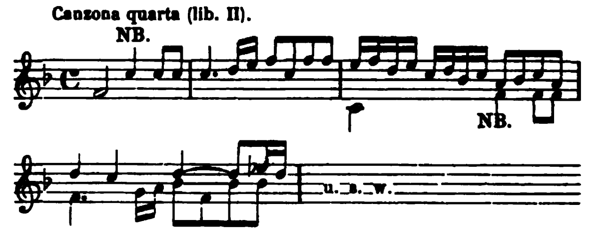
Anzeigen und Beurtheilungen.

Geschichte der Musik von **August Wilhelm Ambros.** Vierter Band. Auch unter dem Titel: Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance von Palestrina an. Fragment. Leipzig, F. E. C. Leuckart. 1878. XVI und 487 Seiten gr. 8.

(Fortsetzung.)

Als auffallend muss noch angemerkt werden, dass die besten vorhandenen Arbeiten über Viadana von Ambros garnicht berücksichtigt sind. Kiesewetter's Abhandlung ist zwar genannt, obwohl nicht genügend gewürdigt, aber Winterfeld's Capitel über diesen Meister ist mit Stillschweigen übergangen, als ob es werthlos wäre, während es doch das beste ist was bis dahin über Viadana geschrieben wurde.
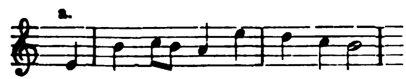
Dies führt uns auf einen nah verwandten Gegenstand. Der letzte Abschnitt dieses vierten Bandes behandelt nach der sonderbaren Vertheilung des Stoffes (auf welche wir noch zurück kommen) »die italienischen Organisten«, S. 431 bis zu Ende. Eine zweite Ueberschrift lautet: »Die Organisten. Frescobaldi u. s. w.« Es sind eigentlich auch nur Frescobaldi und sein Schüler Froberger besprochen; die Wenigen, welche sonst noch genannt werden, treten kaum ins Licht. Frescobaldi ist allerdings eine hochbedeutende Gestalt, aber wenn er und ein Schüler von ihm von einer Geschichte der Musik in dieser monographischen Breite behandelt werden, so möchte man fragen, wie viele Bände diese Geschichte der Musik eigentlich füllen soll, um den Stoff annähernd gleichmässig zu umschliessen, und wie viele Menschenleben dazu gehören müssen um eine solche Geschichte der Musik zu vollenden. Ganze Seiten nacheinander sind hier wieder durch Notenbeispiele gefüllt, die halbe und ganze Sätze enthalten. Dass man einen musikalischen Ausdruck durch ein beigesetztes Notenbeispiel erläutern kann, ist allerdings oft eine willkommene, aber noch öfter eine gefährliche Erleichterung. Man sollte sich derselben eigentlich nur in Specialuntersuchungen bedienen, nicht oder nur höchst sparsam in geschichtlichen Werken die ein grosses Gebiet umfassen. Der Historiker muss seinen Stolz darin suchen, alles in seiner Sprache zu sagen; dann erst werden wir eine selbständige musikalische Prosa erhalten. Man blicke doch einmal auf andere Kunstfächer. Wie machen es die Geschichten der Literatur und Dichtung, flechten sie zur Erläuterung poetische Proben in ihre Darstellung? Diejenigen, welche auf wissenschaftliche Selbständigkeit Anspruch machen, thun es nicht, nur die populär-dilettantischen Massenfabrikate bedienen sich dieses Mittels — und dilettantisch ist eine solche Beispielkrämerei auch in der Musik, möge sie dem Unkundigen immerhin noch so gelehrt erscheinen. Von Frescobaldi hat der Verfasser eine hohe Vorstellung und mancher charakteristische Zug ist glücklich hervor gehoben; das Ganze ist aber für eine wahrhaft historische Darstellung wieder viel zu unruhig, wie gewöhnlich bei Ambros. Es ist durchgehends die Einzelbetrachtung, welche bei ihm vorherrscht, mit unerschöpflichen Einfällen und Vergleichen, glücklichen und nicht glücklichen; er ist hierin der wahre Nachfolger von Burney. — »Bei der Beantwortung der Themen existiren für Frescobaldi die Kunstgesetze der späteren Fugenkunst einstweilen noch nicht. Er beantwortet zuweilen in der Octave, oder er antwortet zwar dem Dux mit dem Comes in der jetzt giltigen Weise, aber die nächst hinzutretende Stimme antwortet nochmals mit dem Comes. Er bringt aber daneben auch Beantwortungen in der Quinte. Insgemein erfindet er seine Fugenthemas so, dass sie einfach in die Quinte transponirt werden können, aber er fasst auch eine für alle Folgezeit maassgebend gewordene Idee: *an die Stelle der Fuga reale stellt er die Fuga di tuono.*



Damit ist gleichsam das Zauberwort gesprochen, mit welchem die Fuge von ihrem bisherigen Bann erlöset wird — nicht leicht hat sich ein genialer Einfall so lohnend bewiesen wie dieser!« (S. 458.)

Wir wählen dieses Beispiel, um das soeben über Ambros' Behandlungsweise Gesagte an demselben zu illustriren. Als »ein genialer Einfall« wird diese Beantwortung des Quintenschrittes durch einen Quartenschritt gepriesen. Wie Mancher

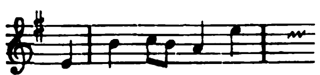
vor oder neben Frescobaldi wohl ähnliche geniale Einfälle gehabt und auf seiner Orgel zur Geltung gebracht haben mag! Damit, dass wir jetzt an der genannten Stelle im *libro secondo* eine derartige Beantwortung zuerst aufgezeichnet finden, ist noch nicht im mindesten bewiesen, dass sie hier auch wirklich zuerst erschien. Morgen schon kann Jemand eine andere Stelle in einer anderen Fugencomposition gewahr werden, welche etwas Aehnliches enthält und vor dieser gedruckt oder geschrieben ist. Soll die genannte Composition den ihr zugeschriebenen geschichtlichen Werth haben, so muss nachgewiesen werden, dass die erwähnte Beantwortung sowohl dem Autor wie seinen Zeitgenossen als ein solcher neuer Einfall erschien und demgemäss auf die Kunstgestaltung einwirkte. Hierüber liegen keine Beweise vor, und wenn man das Verhältniss so auffasst, wie es wirklich war, so wird man sich auch nicht wundern, dass solche Beweise fehlen. Woher kam diese neue Beantwortung des Fugenthema? fiel sie dem Einzelnen wie ein »genialer Einfall« vom Himmel? Keineswegs, ihr Grund lag vielmehr darin, dass die alten Kirchentonarten sich auf das moderne Dur und Moll zusammen zu ziehen begannen. In der Dur- und Molltonleiter entspricht überall die Quinte der Quarte, was bei den Kirchentönen nicht der Fall ist. Bei den letzteren ist daher die Realfuge oder, wie man sie eigentlich nennen sollte, die canonische Fuge das Naturgemässe und oft auch das allein Mögliche. Dieselben Töne werden daher ganz verschieden beantwortet je nachdem sie in der alten oder in der modernen Tonart stehen. Z. B. folgende Melodie in der phrygischen Tonart



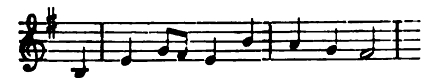
kann nur auf diese Weise
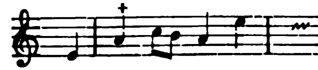


real beantwortet werden. Setzt man sie aber in E-moll
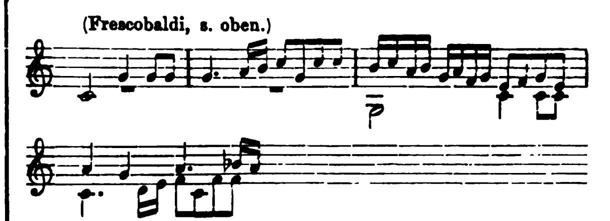


so tritt eine vollständige Aenderung ein, obwohl das Thema genau dasselbe geblieben ist, denn die Beantwortung erfolgt dann in Moll und lautet:
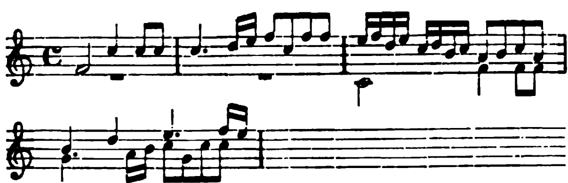


Hiermit erhalten wir den Ton *H*, welcher im Phrygischen nicht zu haben war, weil ihm dort die volle Quinte fehlt. Macht man aber in dem obigen Beispiel den Comes (*b*) zum Dux, so wird die Melodie Aeolisch und dann kann der obige Dux (*a*) als Comes ebenfalls in der Quarte statt in der Quinte antworten, nämlich so



was auch überall geschehen ist, wo den alten Componisten ein solcher Gang bequem war. Das wäre denn ebenfalls der »geniale Einfall« noch im Bereich der Kirchentöne. Sehen wir nun Frescobaldi's Beispiel etwas näher, so gewahren wir bald, dass er seine Beantwortung in der angegebenen Art gestaltete, um die Tonart F-dur festzusetzen, oder mit anderen Worten, um sie vom Lydischen zu unterscheiden. Genau genommen ist es aber garnicht die Tonart F-dur, sondern nur das nach F versetzte C-dur, so wie die Alten es gebrauchten, welches bei ihnen nicht nach G-dur, sondern mit Hülfe des zweiseitigen siebenten Tones (als *h* oder *b*) vorwiegend nach F-dur modulirte. Dieses wird ganz klar, wenn man sich das Beispiel nach C umschreibt:



Der Leser welcher dieser Auseinandersetzung gefolgt ist, wird sich nun vielleicht schon selber gesagt haben, dass Frescobaldi mit seiner Composition garnicht das hat leisten können, was Ambros ihm zuschreibt. Nach Ambros soll er damit die tonale Fuge an die Stelle der realen oder canonischen gesetzt haben. Diese tonale Fuge macht deshalb in der Beantwortung die Versetzung der Quinte in die Quarte und umgekehrt, um die moderne Tonart, welche aus den beiden ungleichen Hälften von Quinte und Quarte besteht, damit zu markiren und so ein festes Gesetz für die Gestaltung zu erhalten in allen denjenigen Fällen wo die Kirchentöne nicht mehr ausreichten oder aufgegeben waren. Von dieser durch die Tonart nothwendig gewordenen Aenderung abgesehen, muss übrigens der Comes dem Dux ganz gleich sein, sowohl im Umfange wie in allen entscheidenden Schritten. Damit kommen wir zur Hauptsache. Wie verhält es sich hiernach mit dem Comes Frescobaldi's? Derselbe versetzt nicht nur den Sprung der Quinte, sondern das ganze Thema in die Quarte und verkürzt es damit um einen ganzen Ton; sein Dux umfasst eine Octave, sein Comes nur eine Septime. Diese Verkürzung und Veränderung des Thema alterirt aber die Sache wesentlich; denn wenn die Antwort nicht ebenfalls eine ganze Octave umspannt, so ist sie im Fugensinne eigentlich gar keine Antwort mehr, sondern eine blosse Imitation. Der Dux steht in F-dur, die Antwort muss darauf in C-dur stehen, wenn hier von einer wirklich tonalen Fuge die Rede sein soll. Frescobaldi hat an eine tonale Fuge nicht gedacht und nach der Entwicklung, welche bis dahin stattfand, auch nicht daran denken können. Sein Thema hätte nach C-dur leiten müssen, um die Antwort in C markirt auftreten zu lassen; dann würde die Quarte *c–f* als Zurückleitung nach F-dur empfunden und dieses damit unverkennbar als die Haupttonart hingestellt sein. Das Thema ist für einen solchen Zweck nicht günstig gestaltet. Nehmen wir es aber wie es ist und versuchen einen wirklichen Comes daraus zu bilden, der die ganze Octave *C–c* umspannt, so ergiebt sich das Auffallende, dass für diese Melodie die alte lydische Tonart eigentlich noch die geeignetste ist. Man überzeuge sich selber:



u. s. w. Auf diese Weise liesse sich ein Comes beschaffen, der mit einer kleinen, aber durchaus erlaubten Aenderung das Thema beantwortet und dadurch eine wirklich tonale Fuge herstellt, obwohl sie sich anscheinend ganz auf dem Grunde der lydischen Tonart bewegt. Wir sehen aber aus Frescobaldi's

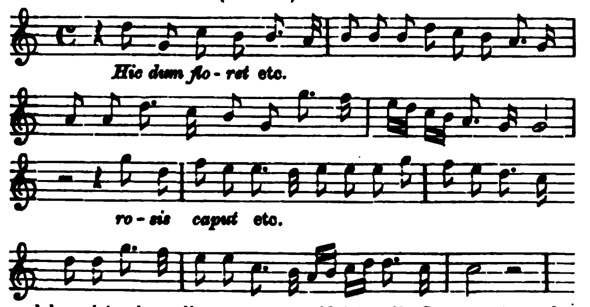
abweichender Behandlung ganz klar, dass solches nicht in seiner Absicht lag. Er bezweckte augenscheinlich nichts weiter, als in dem nach F versetzten C-dur mit den Mitteln der damaligen Zeit zu contrapunktiren, und solches ist ihm auch mit gewohnter Meisterschaft gelungen.

Weshalb schreiben wir nun über die genannten vier Takte diese lange Auseinandersetzung und besehen Frescobaldi's Thema so genau von allen Seiten? Um damit die Behandlungsweise unseres Geschichtsschreibers der Musik kennen zu lernen. Denn für die Behandlungsweise und den daraus sich ergebenden Werth eines umfassenden stoffreichen Werkes will es wenig besagen, wenn man einige hundert Fehler namhaft macht. So könnten wir — was ein Leichtes wäre — ganze Nummern dieser Zeitung mit Berichtigungen füllen und doch damit sehr wenig thun, um eine solche Leistung in ihrem Kerne beurtheilen zu lassen. In diesen Kern dringen wir aber, wenn wir uns auf einzelne Punkte von allgemeiner Bedeutung einlassen, denn hierdurch kommen wir geradeswegs auf den Grund und lernen die Methode des Autors kennen. Die Bildung der tonalen Fuge mit ihrem nothwendigen Apparat gehört in eine Zeit, welche zu beschreiben dem verstorbenen Verfasser nicht mehr vergönnt gewesen ist. Die Gesetze dieser verschiedenen Fugenweisen sind ihm deshalb nicht klar geworden, weil er — gleich so Vielen — es versäumt hat, sich über die Tonarten und ihre Entwicklung eine genaue Kenntniss zu verschaffen. Die Geschichte der Musik, wenn man von oben nach unten dringt, ist aber zu einem grossen Theile nichts als eine Geschichte der Tonart. Als Frescobaldi schrieb, waren die Kirchentöne nicht mehr alleinherrschend, aber sie hatten noch immer das Hauptwort. Dass er an die Stelle der Realfuge die fuga di tuono gestellt haben soll, wie Ambros versichert, ist durch obige Prüfung als ein thatsächlicher Irrthum erwiesen; der »geniale Einfall« reducirt sich also auf einen unüberlegten Einfall unseres Geschichtsschreibers. *)

»Für die Notirung,« schreibt Ambros S. 462, »bediente sich Frescobaldi der italienischen Tabulatur. Das System für die rechte Hand hat sechs Linien« u. s. w. Er beschreibt hierauf die Sache ziemlich umständlich auf anderthalb Seiten, mit Notenbeispielen reich durchstreut. In eine Geschichte gehört auch das Aeusserliche, ja es kann mitunter sehr wichtige Resultate ergeben. Wir sagen also nichts dagegen, dass er der Notationsweise eines einzelnen Componisten so vielen Raum widmet; wir führen es nur an, weil die Darstellung nicht richtig ist und abermals eine Illustration der Methode seiner Arbeit liefert. Die Note in dieser Form, »welche bald ausser Gebrauch kam und selbst in jener Zeit nicht häufig war, wendet Frescobaldi zuweilen an.« Nun kam aber dieselbe nicht bald ausser Gebrauch, sondern lebte noch nach 50 Jahren in der Kammer- und Opernmusik von neuem wieder auf. Bei Steffani und vielen Andern findet man ganze Sätze mit weissköpfigen Noten, wo Gruppen wie unaufhörlich wiederkehren. Niemand kann dieses wieder vergessen, der nur einmal die Musik jener Zeit hinreichend vor Augen hatte. Wir dürfen daraus schliessen, dass Ambros hier so zu sagen nicht über den Zaun gesehen hat. Wirklich begegnet man in seiner Darstellung fast keinem einzigen Vergleiche, der auf einen kundigen Vorblick schliessen lässt. Selbst bei Frescobaldi denkt er immer nur an Bach, wenn er einen Vergleich machen will. Das mag ästhetisch sein im Sinne eines heutigen Zeitungsfeuilletons, aber historisch ist es nicht.

Diese Kleinigkeit mit der weissen Note ist in dem angeführten Citat indess nur Nebensache. Was wir hier eigentlich zu erörtern haben, ist die Behauptung, Frescobaldi bediene sich zur Notirung nur »der italienischen Tabulatur«. Er bediente sich vielmehr zwei verschiedener Weisen zur Aufzeichnung seiner Musik. Dass es buchstäblich unmöglich ist, solches nicht gewahr zu werden, wenn man die Werke wirklich mit eigenen Augen gesehen hat, wird der Leser aus den folgenden Notizen abnehmen. Die Werke liegen sämmtlich gedruckt vor und jene beiden Notirungsweisen sind richtiger Druckweisen zu nennen, wobei aber nicht zu bezweifeln ist, dass Frescobaldi so schrieb wie gedruckt wurde. Diese beiden Druckweisen waren der Notenbuchdruck und der Kupferstich. Der erste bediente sich der noch jetzt gebräuchlichen fünf Linien und setzte in jedes Liniensystem nur eine Stimme, so dass ein vierstimmiger Satz auch vier mal fünf Linien erforderte; es war also ein Partiturdruck und wurde auch ausdrücklich partitura genannt. Der Druck von Kupferplatten dagegen vereinigte in einem Complex von zwei Systemen mit beliebig vielen Linien sämmtliche Stimmen. Der letztere ist also wesentlich unserem jetzigen Clavier- und Orgelsatz gleich (nur dass damals durchgehends mehr als fünf Linien zur Anwendung kamen), während die Weise des Musikbuchdruckes mit unseren Partituren übereinstimmt. Das erste Buch der Toccaten von Frescobaldi erschien 1615 in Rom bei N. Borbone, das zweite ebendaselbst etwa zwölf Jahre später; beide sind in Kupfer gestochen und enthalten die erwähnte Tabulatur-Notation. Ein anderer Römer, Paolo Masotti, druckte die Canzonen 1628 mit Typen d. h. »in partitura«, wie auf dem Titel steht. Der eigentliche Sitz des Musikbuchdruckes war aber Venedig, wo diese Kunst zuerst erfunden wurde. Dort bei Vincenti erschienen auch die meisten Werke Frescobaldi's, nämlich seine »Capricci«, seine »Canzone Francese« und seine »Ricercari«. Ueberblickt man das Ganze, so ergiebt sich, dass die grössere Hälfte seiner Werke durch Musikbuchdruck publicirt und als Partitur in einzelnen Linien ausgeschrieben wurde. Es war aber nicht etwa zufällig oder dem Belieben des Verlegers überlassen, ob ein Musikwerk im Buchdruck oder im Kupferdruck erschien, sondern hier lag ein ganz bestimmter sachlicher Unterschied zu Grunde und eben deshalb ist der Gegenstand von beträchtlicher Wichtigkeit. Im Kupferstich gelangten die eigentlichen Handsachen zur Aufzeichnung oder diejenigen Musikstücke, welche Organisten und Cembalisten sich zum Spielen zusammen geschrieben hatten; im Buchdruck dagegen die in einer bestimmten Anzahl von Stimmen contrapunktisch durchgearbeiteten Compositionen. Der Kupferdruck lieferte Spielsachen, der Buchdruck Contrapunkte. Zu ersteren gehören Frescobaldi's

*) Es würde viel zu weit führen, wenn man hier auf die Arbeiten anderer Fugenmeister vergleichend eingehen wollte. Nur mehr beiläufig setzen wir ein Beispiel von Frescobaldi's Zeit- und Stadtgenossen Carissimi her, welches sich als Sopransolo in seinem Oratorium Belsazar (Baltazar) findet



und beweist, dass diesem grossen Meister die Beantwortung der Quinte durch die Quarte schon so vollkommen geläufig war, um sie selbst im Sologesange bei einem ganz correct durchgeführten Comes anbringen zu können. Sollte sich wohl Jemand zu der Behauptung versteigen, Carissimi habe erst aus dem »genialen Einfall« Frescobaldi's den Muth geschöpft, etwas derartiges zu wagen?

Toccaten, deshalb erschienen sie im Kupferdruck conform seiner Aufzeichnung, die man italienische Tabulatur nannte; seine deutschen Zeitgenossen bedienten sich damals und noch lange nachher für ähnliche Musik der Buchstabentabulatur. Sämmtliche italienische Kupferdrucke, welche Orgel- oder Claviermusik enthalten, sind als »*intavolatura*« bezeichnet, sämmtliche Typendrucke dagegen als »*partitura*«. In diesen beiden Bezeichnungen, die durchaus constant sind, ist der Unterschied von zwei verschiedenen Compositionsweisen, zum Theil auch von zwei verschiedenen Arten der Ausführung enthalten; sie erstrecken sich auf ein grosses Gebiet, auf eine lange Entwicklung und sind daher von weittragender Bedeutung.

Wie war es möglich, fragen wir nun, dass Ambros das nicht gesehen hat, was doch Jeder sehen muss, der Frescobaldi's Werke zur Hand nimmt? Wir sind um die rechte Antwort verlegen, möge sich daher jeder Leser das hierüber sagen, was ihn am meisten befriedigt. Nur einer unvollkommenen Ausarbeitung des Manuscripts, an welches der Autor nicht die letzte Hand legen konnte, darf man solche Mängel nicht zuschreiben, denn für eine bessernde Hand war hier kein Raum mehr gelassen. Wenn irgend ein Abschnitt, so macht dieser den Eindruck, dass der Autor ihn nach seiner Meinung vollständig abgeschlossen hatte; für alle Fälle hat er sich darin ebenso wie bei Viadana die Wege zu einem Bessern von Grund aus vollständig versperrt. Die ersten Untersuchungen entscheiden Alles, sind diese nicht gründlich methodisch, so ist alle spätere Nachhülfe vergebens. In diesen ersten Untersuchungen scheint Ambros niemals nach einer wissenschaftlichen Methode verfahren zu sein. Von Frescobaldi's Werken, die sämmtlich gedruckt vorliegen, ist kein einziger Titel genau und in seiner charakteristischen Eigenthümlichkeit angegeben; dabei ist die Besprechung so zerfahren, dass man aus seiner Darstellung nicht zu ersehen vermag, was ihm von der Musik dieses Meisters eigentlich vorgelegen hat. Lediglich aus der Zugänglichkeit dieser alten römischen und venezianischen Ausgaben schliessen wir, dass dieselben ihm der Reihe nach zur Hand gewesen sind. Wer nun dieselben Druckwerke in guter Ordnung untersucht und dann die Darstellung von Ambros auf die wissenschaftliche Waage legt, der wird bald erfahren was sie wiegt.

(Schluss folgt.)

Pariser Concertmusik.

Die Musik im Trocadero. — Project zur Anhörung symphonischer Musikwerke und Chöre von lebenden Componisten, vorgelegt von dem Minister des öffentlichen Unterrichts und der schönen Künste. — Französische Concerte. — Orpheonische Festlichkeiten und Concurse. — Die englischen Concerte der Chorgesellschaft des Herrn Leslie. — Die norwegischen und die schwedischen Studenten.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Oft geben die Kleinen den Grossen eine gute Lehre. Ein Journal, das sich *Le petit journal* nennt, ohne Zweifel, weil es in einem kleinen Formate erscheint, hat jüngst an der Spitze seiner Spalten einen Artikel veröffentlicht, dessen Form etwas derb, der Inhalt aber ausgezeichnet ist. Der Autor dieses Artikels mit dem Titel: Zu viel Musik, sagt unter Nichtberücksichtigung schriftstellerischer Vorsichtsmaassregeln die Dinge mit einer Freimüthigkeit, die uns nicht im Entferntesten missfällt, so zwar, dass wir sie sogar bei Gelegenheit nachzuahmen gedenken. Er ist kein Musiker von Fach. Man sieht dies aus der Unbefangenheit, mit der er eine musikalische Frage behandelt, mehr noch als aus der Abwesenheit technischer Ausdrücke in einer Argumentation, welche übrigens deren kaum bedurfte. Wenn ihm aber auch das Musik-ABC fehlt, so leitet ihn doch die gesunde Vernunft und steht die Logik auf seiner Seite. Zu viel Musik! ist seine Losung. Man hat uns deren allerdings viel gegeben und es hätte die Hälfte genügt. Vier Concerte mit classischer Musik, in welche man in erster Reihe die durch unsere Symphonie-Gesellschaften weniger bekannt gewordenen Werke aufgenommen hatte; vier mit der Bühne fremden ausgewählten Werken moderner Componisten ausgestattete Concerte; zwei Orgelproductionen, zwei solche von Kammermusik, und zwar unabbrüchig der den fremden Gesellschaften reservirten Productionen; im Ganzen zwölf Concerte, was meines Erachtens überaus viel war. Indem man die Dosis verstärkte, war man nicht nur gezwungen, einigermaassen, ja sogar bedeutend von der Qualität abzusehen, sondern man hat zugleich das Publikum abgehetzt. Ich werfe deshalb keinen Stein auf diejenigen, welche beauftragt waren oder sich damit befasst hatten, die Programme zusammen zu stellen; sie mögen mehr als einmal sehr in Verlegenheit gewesen sein. Aber ich begreife, dass ein melomaner Schriftsteller »energisch gegen die Zusammensetzung dieser Programme protestirt, welche der französischen Musik das unverdiente Patent der Inferiorität und trostloser Langweiligkeit aufgebürdet haben«. Ich möchte noch hinzufügen, dass das veraltete und wenig abwechselnde Repertoire, auf welches sich unsere lyrischen Bühnen beschränken zu wollen scheinen, nicht dazu angethan ist, diejenigen zu entschuldigen, welche durch die Musikaufführungen im Trocadero keineswegs vollständig befriedigt werden. Mögen immerhin unsere lyrischen Bühnen vom Standpunkte der Einnahmen aus bei einem solchen System ihre Rechnung gefunden haben, das ist eine andere Frage. Das änderte aber absolut nichts an dem Eindrucke auf das Publikum. Die Mehrzahl der Fremden geht in dieses oder jenes Theater, um sagen zu können, dass sie dort waren; und es ist augenscheinlich, dass, wenn sie nicht wieder kommen, sie dazu ihre guten Gründe haben.

Mein geistreicher und gereizter College im *Petit Journal* hat nicht blos die officiellen Ausstellungs-Concerte im Auge; was ihn ausserdem noch so sehr in Harnisch bringt, ist Folgendes:

Der Minister des öffentlichen Unterrichts und der schönen Künste hat ein Project zur Aufführung von symphonischen und Chorwerken lebender Componisten entworfen, welche für diese dasselbe sein soll, was die jährlichen Ausstellungen des Salon für die Maler und Bildhauer sind.

Zu viel Musik, zu viel Musik!

Der Minister schlägt die Kosten, welche diese Schöpfung jährlich verursachen dürfte, auf 80,000 fr. an. Die Verwendung dieses Credits würde folgendermaassen geregelt:

Sechs grosse Concerte, deren Programme nur Werke lebender Künstler enthalten, jedes zu 8000 fr.	48,000 fr.
Kosten des Saales für jedes Concert 1500 fr. . .	9,000 -
Copialgebühren der aufzuführenden Werke . .	10,000 -
Druckkosten	1,200 -
Kosten der Medaillen	7,200 -
Verschiedenes	4,600 -
Summa	80,000 fr.

Es sollen 13 Medaillen gegeben werden, nämlich:

1 Ehrenmedaille zu 2000 fr.,
2 Medaillen erster Classe zu 1000 fr.,
4 Medaillen zweiter Classe zu 500 fr.,
6 Medaillen dritter Classe zu 200 fr.

Der Werth der Medaille könnte in eine gleiche Summe Geld umgewandelt werden.

Die Einnahmen der sechs Concerte sollen nach Abzug des Antheils der Armenkasse dem Staate zufliessen.

Endlich soll jedes der sechs Concerte mindestens fünf noch nicht erschienene Werke verschiedener Autoren, sohin im Ganzen mindestens dreissig derartige Werke, welche in jedem Jahr aufgeführt würden, enthalten.

Es wird nicht gesagt, ob der schwarze Frack gefordert wird.

Dreissig Werke verschiedener Autoren! Aber wo soll man sie hernehmen?

Der Gedanke des Ministers ist leicht zu errathen; er ist generös und bekundet ein lebhaftes Interesse für die musikalische Kunst. Er will der symphonischen Musik in demselben Maasse aufhelfen, wie es bei der dramatischen geschieht. Aber vorerst müsste man sich vergewissern, ob der Kunstzweig, dem man zu Hülfe kommen will, Früchte und Blüthen in hinreichender Anzahl hervor bringt. Und nachdem wir schon seit zehn, ja seit zwanzig Jahren symphonische Gesellschaften besitzen, welche nicht blos von den todten Autoren leben, sondern auf alles lauern, was die lebenden Autoren der modernen Schule Interessantes und Beachtenswerthes hervorbringen, so ist es doch wohl eine Illusion, anzunehmen, dreissig Werke, welche die Mühe des Anhörens verlohnen, irgendwo zu entdecken, oder aus dem Gehirne von dreissig Componisten herauszulocken.

Zu keiner Zeit waren mehr Mittel und Gelegenheiten sich hören zu lassen vorhanden, als gegenwärtig. Bei dem besten Willen von der Welt kann man daher weder an unbekannte Meisterwerke, noch an nicht begriffene Genies glauben. Auch nehme ich keinen Anstand zu behaupten, dass es keinen Compositeur von Talent giebt, dem nicht Gelegenheit geboten gewesen wäre, wenigstens einmal irgend ein Fragment eines Werkes entweder in den Concerts populaires oder im Châtelet hören zu lassen. Sogar ganze Werke, solche, welche reichlich zur Reputation ihrer Autoren beitrugen, sind da oder dort aufgeführt worden. Nennen wir, ohne viel zu wählen und ohne ein genaues Verzeichniss aufzustellen: »Eva«, »Maria Magdalena«, »Die Erinnyen« und die Orchester-Suiten von Herrn Massenet; »Die Sündfluth« und die symphonischen Dichtungen von Herrn Saint-Saëns (»Das Spinnrad der Omphale«, »Der Todtentanz«, »Die Jugend des Herkules« etc.) und »L'Arlèsienne« von Bizet, und seine schöne Ouvertüre »Patrie«; die spanische Symphonie, die Ouvertüre zum »König von Ys« von Herrn Lalo; sein Violoncello-Concert und andere Stücke von wahrem Werthe; die Orchester-Suite von Herrn Ernst Guiraud; symphonische Fragmente und Ouvertüren von den Herren d'Indy, Duparc, Theodor Dubois, Ch. Lefevre, Delibes etc.

Befindet sich nun unter allen diesen Werken ein einziges, welches das Resultat eines Concurses wäre?

Es ist wahr, dass die Künste nur unter dem erforderlichen Schutze gedeihen. Das beweist der Umstand, dass sie nie blühender waren als unter Regierungen, wenn auch tyrannischen, welche sie protegirten. Allein man muss dem Genie volle Freiheit lassen und darf ihm nicht die Stunde zur Production vorschreiben. Die Concurse sind eine moderne Erfindung; sie haben meistens nur negative Resultate geliefert. Sie mehren sich dermaassen, dass aus dem Geschäft der Preisrichter, das früher eine Sinecure war, ein Beruf geworden ist, allerdings blos ein Ehrenberuf, was vielleicht das Bekanntmachen vieler Berufungen verhindert.

Sechs Concerte für das Jahr also, sechs jährliche Concurse denen hinzugefügt, welche wir schon haben: dem Concurse Cressent, Rossini, dem für den Preis von Rom (von den durch unsere drei lyrischen Theater eingesetzten Concursen hat man schon lange nicht mehr gesprochen) und für diese sechs Concerte dreissig Werke oder Fragmente von neuen Werken, welche aus einer Anzahl auszuwählen sind, deren Ziffer unbegrenzt ist! Aber noch einmal, diese dreissig Compositionen, diese dreissig Fragmente von Symphonien oder Oratorien, die sich jedes Jahr finden sollen, woher sie nehmen?

Die Symphonie in den verschiedenen Formen, in welchen sie von Haydn bis Berlioz auftrat, ist gewiss der edelste und erhabenste Ausdruck der Kunst, und ich habe bei mehreren Gelegenheiten mein Bedauern darüber ausgedrückt, dass man bei uns ihren Aufschwung so wenig begünstige. Der Director der Concerts populaires und jener des Châtelet wünschen nichts lebhafter und sie haben hinlänglich bewiesen, dass sie jungen Talenten die Hand bieten. Man wende sich daher an sie, ermuntere ihre Bestrebungen, secundire ihren Anstrengungen, aber man überlasse auch ihnen die Aufgabe der Beurtheilung und der Auswahl.

Hieraus folgt, dass, wenn die Kammer beistimmt, um jene 80,000 fr., welche der Minister fordert, die der musikalischen Kunst alljährlich bewilligte Freigebigkeit zu vermehren, nach unserer Ansicht deren beste Verwendung darin besteht, von dieser Summe 10,000 fr. dem Herrn Pasdeloup, und eben so viel dem Herrn Colonne zu geben, die weiteren 60,000 fr. aber dem Théâtre-Lyrique, das man nie genug unterstützt, zuzuwenden. Zum Ausgleiche für diese Aufmunterung und Erhöhung der Subvention könnte der Minister denen, welche davon profitiren, weit wirksamere Auflagen zur Entwicklung der musikalischen Kunst und Heranziehung neuer Talente machen, als dies durch die officiellsten Concerte und die medaillenreichsten Concurse geschieht.

Kehren wir aber nun zum Trocadero zurück, um dort zunächst der ausgezeichneten Aufführung der »Gallia« von Herrn Gounod Erwähnung zu thun, welche der Autor in Person dirigirte, was ihm eine warme Ovation von Seite des Publikums eintragen sollte und auch eingetragen hat. Das Solo der Gallia wurde von Mme. Jenny Howe gesungen, einer Künstlerin von Talent, welche es verstand, die für sie geeignete Stellung zu finden und sich so zu sagen eine Specialität zu schaffen, indem sie in den Concerten ein bestimmtes Genre von Musik singt. In derselben Production, welche den Saal mehr als gewöhnlich gefüllt hat, wurden noch sehr applaudirt: die »Poëmes de la mer« von Herrn Wekerlin, die Variationen für Streichinstrumente von Herrn Salvayre, und eine lyrische Scene, betitelt »Der Tod des Orpheus« von Herrn Leo Delibes, eine Composition, deren melodischer Reiz durch eine elegante und gut nuancirte Instrumentirung erhöht wird. Herr Warot hat sich darin überdies durch die Art ausgezeichnet, wie er die »Anrufung der Natur«, eine der bemerkenswerthesten Stellen der Partitur, sang.

Drei Sitzungen wurden den orpheonischen Festlichkeiten und Concursen gewidmet; beiläufig zweitausend französische Sänger, welche den höheren und ausgezeichneteren Abtheilungen angehören, haben an dem ersten Concerte Theil genommen. Von den aufgeführten Chören mussten vier wiederholt werden: »Die Söhne Aegyptens« von Hrn. Laurent de Rillé; »La Saint-Julien« von Herrn Théophile Semet; der Soldaten-Chor aus »Faust« von Herrn Gounod und »Der Wunderhof« von Hrn. Leo Delibes. Die Bravos fehlten auch nicht dem »Abendgesang« von Félicien David, dem »Tyrol« von Herrn Ambroise Thomas, wie dem »Unsere Väter« betitelten Chore des Herrn Bourgault-Ducoudray.

Tags darauf fanden die Concurse der französischen Gesellschaften, und am nächsten Tage jene der fremden, der internationale Concurs und die Proclamation der Belohnungen statt. Den ersten Preis des internationalen Concurses erhielten die Orpheonisten von Lille; die Chorgesellschaft von Brüssel und die Cäcilia aus dem Haag theilten sich in den zweiten Preis. Ueberdies ist ein von dem Minister der schönen Künste gespen-

deter Kunstgegenstand der englischen Gesellschaft Leslie's Choir verabfolgt worden.

Unter den drei von der Gesellschaft »British musical art« gegebenen Concerten fand blos eines mit Orchester statt, und auch dieses mit dem Orchester des Herrn Colonne, dirigirt von Herrn Arthur Sullivan, da die englischen Instrumentalisten sich nicht hatten entschliessen können, über den Canal herüber zu kommen. Ich habe noch nie ein vollgestopfteres Programm gesehen als das des ersten Concerts, in dem die englischen Meister aller Epochen von Thomas Morley, einem Musiker des 16. Jahrhunderts, und von Purcell, einem Zeitgenossen Händel's, bis auf Herrn Arthur Sullivan selbst vertreten waren. Auf der Estrade waren, fast wie in dem Wartesaale einer Eisenbahn, die fünfhundert Chorliebhaber des Herrn Leslie aneinander gereiht; die Herren als Touristen gekleidet, die Damen im Reisecostüme mit Tasche, Schirm und Plaid, letzteren nachlässig über den Arm gelegt. Es war ein malerischer, uns jedoch eben so wenig gewohnter Anblick, als anderswo im Theater ein sitzender Orchesterdirector. Die Engländer, welche zu Hause ziemlich formell sind und auf Etiquette halten, lassen sich auswärts gern gehen. Das war aber kein Hinderniss, dass das Concert vollständig durchgeführt worden wäre und sogar ein gewisses Interesse erweckt hätte. Insbesondere hat man den Fragmenten eines Oratoriums von Herrn Sullivan: »Das Licht der Welt« Beifall gespendet; dem *Te Deum* desselben Autors, bei welchem etwa dreissig Musiker der republikanischen Garde zur Verstärkung des Orchesters und der Chöre beigezogen worden waren; einem Trio aus »Falstaff« von Balfe; einem anderen Trio aus der Oper »Maritana« von Vincent Wallace; der Ouvertüre zu »Chevy chase« von G. Macfarren und endlich dem Concerte in F-moll von Herrn Sterndale-Bennet, letzteres mit bemerkenswerther Perfection ausgeführt von Mme. Arabella Goddard. Das Ganze wurde umschlossen von *God save the Queen,* das stehend gesungen wurde und welches das Concert eröffnete und endigte.

Die Programme der beiden anderen Sitzungen, welche ausschliessend von der Chorgesellschaft des Herrn Leslie ausgestattet wurden, brachten nur eine lange Reihe von kleinen Vocalstücken zu Gehör: Motetten für Doppelchor, Jagdlieder, Serenaden, Madrigale und Gesänge. Dieser Scheidemünze würden wir die Aufführung irgend eines Oratoriums von Händel, umgeben von dem ganzen in England gewöhnlichen Pompe, sohin mit imposanten Instrumental- und Chormassen, vorgezogen haben. Die Engländer zeichnen sich durch die Interpretation der Meisterwerke ihres Adoptiv-Componisten aus; nur wer in London war, hat sich davon vollständig überzeugt.

Bis jetzt gebührt die Palme den skandinavischen Sängern. Das im vorigen Monate von Studenten von Upsala und Christiania, Schweden und Norwegern, gegebene Concert hat in dem grossen Saale des Trocadero eine bedeutende Anziehungskraft ausgeübt. Die ersteren werden dirigirt von Herrn Hedenblad, die letzteren von Herrn Behrens; sie bilden zwei ausgeschiedene Chorgesellschaften, welche bald getrennt sind, bald zur Ausführung gewisser Stücke sich vereinigen. Die Stimmen sind gut, sehr voll und weittragend, die der Studenten von Christiania etwas roh und vielleicht weniger sympathisch als die der Upsalianer, alle aber von untadelhafter Reinheit und vollendet eingeübt. Die Mehrzahl der Stücke, welche wir gehört haben, ist gleichzeitig sehr poetisch und originell. Sie enthalten eine ganz eigenthümliche Weichheit, ein Parfüm *sui generis,* das überrascht und anzieht. Wir nennen unter den Chören, welche den meisten Effect hervorgebracht haben, »Den Frühling« von Arrhen de Kapfelmann, »Olaf Trygarson« von Reisiger, »Hymne an Schweden« von Wennerberg, den »Norweger-Gesang« von Nordraak, ein Fragment aus der »Ländlichen Hochzeit« von Sodermann, einem der geschätztesten schwedischen Componisten, den Chor an das Vaterland aus der Oper die »Wikinger« von Ivar Hallström, dem musikalischen Repräsentanten der skandinavischen Section, und endlich den »Necken oder König der Meere«, ein mit einigen Varianten von Herrn Ambroise Thomas in seine Oper »Hamlet« eingelegtes Volkslied.

Eine Brochüre, welche im Saale vertheilt wurde und den Text sowie eine Uebersetzung der bedeutenderen Stücke enthielt, war uns ein grosser Behelf. Ich entnehme daraus folgendes Fragment: »Auf dem Grunde des Meeres am Diamantenfelsen ruht der Neck im grünen Saale; die Gefährtinnen der Nacht spannen das dunkle Gewölbe über Wälder, Berge und Thäler; der Abend kleidet sich majestätisch in sein schwarzes Gewand; nahe und fern stört kein Rauschen, kein Laut die rings herrschende Stille, wenn der König des Meeres in seinem Schlosse von Gold schlummert . . . .« Zu derselben Melodie singt Ophelia folgende Worte:

Bleich und blond auf tiefem Grunde
Schläft die Willis mit dem Feuerblick:
Wehe dem, der noch zu später Stunde
An des Seees Ufer blieb zurück.
Ah, ah, ah, ah!
Ah, ah, ah, ah!

Die skandinavischen Sänger sind abgereist, und nun erwarten wir die Russen. *L. v. St.*

Berichte.

Triest, im September.

E. B. Ludwig Breitner, ein junger seit mehreren Jahren in Paris ansässiger Pianist aus Liszt-Rubinstein'scher Schule, hat am 16. und 30. zwei Concerte, in denen vorwiegend Kammermusikwerke zum Vortrage gelangten, veranstaltet. Breitner ist geborner Triester; bei seinen öfteren Besuchen in seiner Vaterstadt hatten wir allemal Gelegenheit grosse Fortschritte, die Errungenschaften seines wahrhaft eisernen Fleisses zu constatiren. Breitner lebt einzig und allein für seine Kunst, er ist nicht was man genial nennt, es fehlt ihm das Auffinden, Entdecken neuer Seiten im Vortrage bekannter Werke, seine Auffassung ist eine mehr an schon Gehörtes sich anlehnende, seine Phrasirung etwas kühl, conventionell, aber er lehnt sich eben an die besten Muster, er opfert dem Effect nie die Würde, die Noblesse. Sein technischer Apparat ist geradezu unübertrefflich. Jede Seite darin beherrscht er mit souveräner Sicherheit, dazu verfügt Breitner über ein treffliches, numerisch ganz erstaunliches Repertoire. Wir bekamen am ersten Abend Rheinberger's Es-Quartett, Rubinstein's H moll-Sonate (Piano und Violine) und das prächtige A moll-Quintett von Raff zu hören; der zweite Abend brachte: A moll-Sonate von Raff (Piano und Violine), Rubinstein's neues Quintett, Sätze aus der D dur-Cello-Sonate, einige kleine Solo-Pièces und Schubert's Wanderer-Phantasie in der Liszt'schen Bearbeitung (mit Accompagnement eines zweiten Flügel's). Den Part der Streichinstrumente besorgten Mitglieder des hiesigen Teatro Comunale, die ihr Bestes thaten und denen man es nicht verübeln darf, wenn dies doch nicht immer gut war, da die Herren in dieser Musikgattung wenig Uebung haben.

ANZEIGER.

Hierzu eine Beilage: Edition Steingräber.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 16. October 1878. **Nr. 42.** XIII. Jahrgang.

Francesco Antonio Urio.

(Fortsetzung.)

Fragen, die nach den Gesetzen des Privatrechts nicht entschieden werden können, kommen gewöhnlich erst dann zur Ruhe, wenn sich ergiebt, dass der neue Eigenthümer das Gut in einer höheren Weise zum allgemeinen Besten verwaltet, als der vorige. Bei der Kunst, wie bei dem politischen Besitz, sprechen die grossen Interessen der Welt überall das entscheidende Wort. Wie Dynastien und Nationen ihr Erbe behalten, so lange sich Niemand mit höheren Fähigkeiten meldet, bleibt auch des Künstlers Werk in der von ihm gestalteten Form für die Oeffentlichkeit von maassgebender idealer Bedeutung, bis ein Anderer kommt und Besseres hinstellt. Was er hierbei von seinen Vorgängern aufnimmt, gehört dann nicht mehr diesen an, sondern der Kunst die über ihnen steht und deren Ideale in allen Zweigen voll und ganz zur Darstellung kommen müssen. Diese Doppelseitigkeit hat der Besitz nun einmal auf unserer Erde, namentlich der künstlerische, und die Weisheit des Einzelnen dürfte darin bestehen, sich demgemäss einzurichten.

Dass nun Händel in dem, was er älteren Collegen entlehnte überall eine überlegene künstlerische Kraft bethätigt hat, ist auch von Herrn Hiller bei den einzelnen Sätzen des Pater Urio ohne Ausnahme zugestanden, ja mit beredten Worten anerkannt. In diesem Einklang, in diesem harmonischen Accord, welcher mich mit meinem Opponenten zusammen führt, möchte ich obige Bemerkungen am liebsten beschliessen. Denn wenn man über den thatsächlichen Verhalt gleicher Meinung ist, muss die sonstige Abweichung sich auf Dinge beziehen, welche bei aller vermeintlichen Wichtigkeit für diese Sache von untergeordneter Bedeutung sind. Solches ist hier auch wirklich der Fall, und zwar lässt sich die gesammte Opposition des Herrn Hiller darauf zurückführen, dass ihm der Gedanke unerträglich ist, meinen Ansichten in einer bedeutungsvollen musikalischen Frage irgend welchen Werth zuzugestehen. Lieber schreibt er die ungereimtesten Widersprüche zusammen, bedient sich der sonderbarsten Argumente und stellt sich unvorsichtig dem öffentlichen Urtheil bloss. Wäre es möglich das vorhin Besprochene in dieser Hinsicht noch zu überbieten, so ist es durch das Nachspiel geschehen, mit welchem er seinen Aufsatz abschliesst. Dasselbe lautet wörtlich:

»Auf Eines aber muss ich zurückkommen, wenn es mich auch eigentlich nichts angeht. Es ist der zu Anfang dieser Plauderei mitgetheilte Vergleich, welchen Herr Chrysander zwischen den Oratorien Händel's und den Dramen Shakespeare's zieht. Sonderbar, während Gervinus, der Zwillingsanbeter Händel's, diesen auf jede Weise aus seiner natürlichen Sphäre hinaufzuwinden sucht, um ihn neben den grössten Dichter zu stellen, zieht Herr Chrysander Letzteren herunter zu demselben Zwecke. Aus Novellen, Schauspielen, Chroniken und Liedern hätte Shakespeare seine Dramen gestaltet? Aus der Fülle der reichsten Seele, die je in einem Menschenleib Platz genommen, hat er sie geschaffen; diejenigen wenigstens, die ihn uns zum göttlichen Seher gemacht. Und wenn die herkulische musikalische Kraft Händel's und seine geistige Klarheit und Frische, sowie seine heldenhafte Einfachheit inmitten aller künstlerischen Meisterschaft und sein musikalisch gesunder Menschenverstand seinen Oratorien wahrscheinlich ein längeres Leben verleihen werden, als irgend anderen, theilweise dennoch höher stehenden Werken der Tonkunst zu Theil werden wird, — die nicht zu messende Geltung, welche den Shakespeare'schen Gedichten bleibt bis an das Ende der Menschheit, haben sie nicht — können sie nicht haben. Denn über dem Ton und der Farbe, über dem Stein und dem Erz steht das Wort in seinem luftigen Klang und in seiner ewigen Dauer.« (S. 113 bis 114.)

Dürfte ich hoffen, dass die angeführten Worte auch noch in anderen Kreisen, als in musikalischen, ernsthaft erwogen werden, so würde mir dadurch die Mühe der Widerlegung wesentlich erleichtert. Zunächst muss ich auf etwas Persönliches eingehen. Das Verhältniss, welches zwischen dem verstorbenen Gervinus und mir bestand, stellt Herr Hiller sich vor als ein Schutz- und Trutzbündniss zu Agitationszwecken, um den Ruhm Händel's zu erhöhen und zwar sinnlos über seine »natürliche Sphäre« hinaus. Aus dieser Vorstellung fliesst fast alles, was er hin und wieder über mich geäussert hat. Bei einem nur halbwegs aufmerksamen und unbefangenen Lesen meiner Worte hätte er sich das Verhältniss, wie es wirklich war, recht gut denken können. Erklärungen meinerseits waren nicht thunlich, so lange dadurch ein gemeinsam betriebenes Werk geschädigt werden konnte. Nun liegen dieselben seit Jahren vor, in der unzweideutigsten Weise, aber für Herrn Hiller scheinen sie nicht geschrieben zu sein. Dem Verfasser des »Händel und Shakespeare« war ich in Liebe und Anhänglichkeit aufrichtig zugethan, so sehr, dass ich bei meinen Plänen und Arbeiten auf seine Wünsche, Arbeiten oder Neigungen überall Rücksicht nahm, wahrscheinlich weit mehr als billig war, und jedenfalls ohne entsprechende Gegenseitigkeit. Aber in meinen Anschauungen, und eigentlich auch in meinen Bestrebungen, war ich weit genug von ihm entfernt, nicht erst später sondern von Anfang an, und in diesem Punkte wird

wohl Niemand finden, dass ich mir die nöthige Selbständigkeit des Schriftstellers nicht gewahrt habe.

Vergleiche zwischen Künstlern sind ein unentbehrliches Mittel der Kunsterkenntniss. Wenn Herr Hiller solches bei Shakespeare verbietet und diejenigen, welche diesen mit Händel in Parallele stellen, Tendenzler schimpft, so ist das seine Sache. Nicht der Vergleich an sich gehört vor die Kritik, sondern nur die Art wie verglichen wird. Und hier muss ich bekennen, dass ich an dem Vergleiche, welchen Gervinus anstellt, niemals Freude gehabt habe. Wenn Künstler fruchtbringend verglichen werden sollen, so muss es sich um ihr Fach handeln, um die Kunst, nicht um persönliche oder allgemein historische Verhältnisse und dergleichen. Die Vergleiche von Gervinus haben daher eigentlich keinen Inhalt, sie halten sich an Allgemeinheiten und werden dadurch leer. Bei einem solchen Verfahren liegt die Gefahr nahe, überzukippen, in Willkürlichkeiten zu gerathen, eben weil der Vergleicher den einzig genauen Maassstab nicht zur Hand genommen hat. Zur Bestätigung des Gesagten dient wohl, dass Gervinus sich unter den Malern Tizian als den Dritten im Bunde ausgesucht hatte. Nun warum nicht? Aber dann stand es doch wohl jedem Andern auch frei, etwa Dante und Michel Angelo, oder Rubens und Milton, neben Händel zu stellen. Das sind aber dann nicht mehr jene Vergleiche, welche eine strenge Kunstwissenschaft im Auge hat. — Andererseits muss ich sagen, dass Gervinus meinen Untersuchungen über Händel's Benutzung fremder Compositionen und den hierauf gegründeten Vergleichungen mit Shakespeare von jeher wenig Theilnahme, ich darf wohl sagen wenig Verständniss entgegen brachte, jedenfalls noch weniger als Herr Hiller. Das gäbe also ein sonderbares Paar von »Zwillingsanbetern«, von welchen dem Einen das, was der Andere vorbringt, gleichgültig, um nicht zu sagen peinlich war! Unser Streben war schon dadurch grundverschieden, dass Gervinus überall Fachwissenschaften wie auch das Fach in der Kunst, das Handwerk, gering achtete, während ich von jeher lediglich bestrebt war, in dem mir zukommenden Fache Bürgerrecht zu erlangen und in grundsätzlicher Uebereinstimmung mit andern Fächern der Wissenschaft zu arbeiten. Hierzu rechne man, dass ich die drei Hauptsätze der musikalischen Aesthetik von Gervinus theils entschieden verneine, theils nur sehr bedingungsweise zugebe, überall im Einverständniss mit der Mehrzahl meiner musikalischen Zeitgenossen, ja mehreren Wortführern unter ihnen noch um einige Tagereisen voraus. Denn ich werde niemals glauben, dass die Instrumentalmusik der Vocalmusik als Kunst nicht ebenbürtig sei, werde in den Händel'schen Oratorien stets nur Oratorien erblicken, nicht aber bühnenfähige und bühnengerechte musikalische Dramen, und werde die Gefühlstheorie in der Musik nur insoweit billigen, als sie uns den Gehalt dieser Kunst verstehen lehrt und mit den Beobachtungen aller gesund empfindenden Menschen im Einklang ist, nicht aber insoweit sie gleichsam eine krystallisirte Psychologie sein soll, da die Kunst als Kunst unnütz wäre, wenn sie nichts Höheres liefern könnte, als eine Beispielsammlung zu dem Lehrgebäude einer fremden Wissenschaft. In den Hauptsachen finde ich Gervinus' Beweisführung so wenig zutreffend, dass man ganz leicht den Versuch machen könnte, seine allgemeinen Sätze stehen zu lassen und die Belege, statt von Händel, aus den Werken eines anderen Componisten zu entnehmen; selbst ein Meister von weit beschränkterem Gebiete würde hier ausreichen, wenn er nur im Pathetischen hervorragt, z. B. Franz Schubert. Von dem, was ich früher wiederholt über Gervinus und seine anregenden lebendigen Anschauungen der Händel'schen Musik äusserte, habe ich nichts zurückzunehmen, möchte vielmehr wünschen, dass auch Andere ihm in dieser Hinsicht Gerechtigkeit erwiesen hätten, er würde dann weniger auf die Seite und in Einseitigkeiten hinein gedrängt sein; aber die im »Händel« I, 177 gemachte Hindeutung war nicht ohne Zweck. Denn ich musste schon damals ein Uebergreifen von seiner Seite befürchten und konnte von ihm im Philosophisch-Aesthetischen nichts Grundlegliches erwarten, weil diesem ausserordentlich reichen Geiste die philosophische Durchbildung oder der sichere Boden im Gebiete der transcendentalen Begriffe fehlte. Da nun auf solchen Grundsätzen alles ruht, was ich bisher geschrieben habe, so möchte ich erfahren, mit welchem Recht Herr Hiller mich und Gervinus als verbundene, in Adoration versunkene Tendenzler hinstellt, und was er an meinen Worten »sonderbar« findet.

Diese Worte, die ich im ersten Bande des »Händel« S. 175 bis 176 schrieb, lauten: »Und wenn Händel aus Kirchen-, Instrumental- und Kammerstücken, eignen und fremden, Oratorien baute, was that er denn anderes als was Shakespeare that, wenn dieser aus Novellen Schauspielen Chroniken und Liedern seine Dramen gestaltete? . . . Die Quellen zu Händel sind nicht minder zahlreich und vollströmend als die zu Shakespeare, und einmal mit Verstand gewürdigt, werden sie hoffentlich nicht minder feste Bausteine seines Ruhmes sein.« Weiter habe ich über Shakespeare nichts geäussert, was den Vergleich mit Händel betrifft hinsichtlich der Benutzung fremder Werke. Herr Hiller sagt nun, ich ziehe den grössten Dichter »herunter« und zwar »zu demselben Zwecke«, d. h. um Händel »aus seiner natürlichen Sphäre hinaufzuwinden«. Ich fordere ihn auf, aus meinen rein sachlich gehaltenen Worten zu erweisen: dass meine Angabe, Shakespeare habe aus Novellen Schauspielen u. s. w. anderer Autoren seine Dramen gestaltet, unrichtig ist, und zweitens dass ich eine solche unrichtige Angabe nur ersonnen habe, um Händel, der wirklich fremde Werke benutzte, auch in dieser Hinsicht Shakespeare gleich erscheinen zu lassen. Er wird wissen, dass grundlose Beschuldigungen Verläumdungen genannt werden.

Hat Herr Hiller in Sachen Shakespeare's etwas geleistet, wodurch er zu Machtsprüchen in diesem Fache berechtigt wäre? Man hat bisher nichts davon gehört. Erkundigen wir uns also bei den Männern vom Stuhle, wie die Wissenschaft hinsichtlich Shakespeare's Benutzung fremder Werke denkt. Hier kommt uns ein neues Buch des bekannten Shakespeare-Gelehrten Nicolaus Delius »Abhandlungen zu Shakespere« (Elberfeld, Friedrichs, 1878) sehr gelegen, da in demselben der betreffende Gegenstand mehrfach erörtert wird. Zuerst in der sechsten Abhandlung über »Lodge's Rosalynde und Shakespere's As You Like It« S. 207—233, die 1871 in dem Jahrbuch der deutschen Shakespere-Gesellschaft zuerst erschien. Wir setzen die Einleitung derselben wörtlich her: »Bei einer eingehenden Prüfung des Verhältnisses Shakespere's zu seinen Quellen hat die Verschiedenheit der Methode nicht unbemerkt bleiben können, welche der Dichter in der Verwendung novellistischer Stoffe zu seinen dramatischen Zwecken beobachtet. Während er in den meisten Fällen, wo eine Erzählung ausländischer Herkunft, wenngleich in englischer Uebersetzung oder Bearbeitung, ihm vorlag, sich begnügt, den tragischen oder komischen Kern nebst den allgemeinen Umrissen daher zu entlehnen, im Uebrigen aber die Entwickelung der Handlung im Scenarium und in der Charakteristik durchaus selbständig aus eigenen Mitteln und nach eigenem Gutdünken schafft, so verfährt er, scheinbar wenigstens, ganz anders, wo es sich für ihn um eine novellistische Arbeit von englischem Ursprung, um das populäre Product eines namhaften Landsmannes und Zeitgenossen handelt. Zwar hat er auch hier die Charaktere durchaus neu zu schaffen: an die Stelle der nur nothdürftig nüancirten, mehr conventionellen als individuellen Träger der novellistischen Handlung lässt er, wie das Drama, und vor Allem das Shakespere'sche Drama es bedingt, scharf umrissene, wirklich lebende Personen treten, die

schon an und für sich selber den Stempel eigenartiger Existenz aufzuweisen haben. Aber in der Führung der Handlung, in der Anspinnung, Verflechtung und Lösung der verschiedenen, parallel oder in einander laufenden Fäden folgt unser Dichter seinen novellistischen englischen Vorbildern, scheinbar wenigstens, treuer und genauer, als er die Details und die Incidenzpunkte der Novellen z. B. italienischen Ursprungs in seine darauf begründeten Dramen hinüber zu nehmen pflegt. Als Beispiel des einen Verfahrens mögen Lodge's und Greene's Novellen, als Beispiel des andern die in Paynter's und Barnaby Rich's Novellensammlungen benutzten Erzählungen dienen. — Als Motiv dieser verschiedenen Behandlungsweise darf wenigstens vermuthet werden, dass Shakespere an dem Gehalte jener ausländischen Waare nur ein vorwiegend stoffliches Interesse selber nahm und bei seinem Publikum voraussetzte, während ihm Lodge's und Greene's eigene Arbeiten auch in formeller Beziehung als Kunstproducte erschienen, die, sowohl in schuldiger Rücksicht auf die berühmten und bekannten Verfasser als wie auf das längst damit vertraut gewordene Publikum, eine sorgfältigere Beachtung auch ihrer Einzelnheiten bei ihrer Verwandlung in Dramen erforderten oder wünschenswerth machten. Dass aber auch in diesem Falle der Respect unseres Dichters vor seinen novellistischen Vorgängern nie so weit ging, ihnen jemals seine Originalität und Superiorität als Dramatiker aufzuopfern, dass seine eigene universelle Kunst sich auch bei der reichlichsten und erschöpfendsten Ausbeutung ihrer Werke nicht im Mindesten durch ihre conventionelle Kunst hat beeinflussen lassen — diese interessante Thatsache wenigstens an einem Beispiel nachzuweisen, ist der Zweck der folgenden Blätter. Für solch ein Beispiel konnte die Wahl schwanken zwischen Greene's *Pandosto* und Shakespere's *Winter Tale* einerseits und zwischen Lodge's *Rosalynde* und Shakespere's *As You Like It* anderseits. Den Ausschlag gab da, dass Shakespere in letzterem Falle noch genauer als im erstern sich an sein Urbild gehalten und gebunden hat, dass also gerade hier es der Mühe lohnte, dem Anschein einer immerhin möglichen Unselbständigkeit unseres Dichters gegenüber, seine vollständig bewahrte Selbständigkeit nachzuweisen.« (S. 207—8.) Nun folgt eine Vergleichung im Einzelnen, wobei Shakespeare überall gut wegkommt, aber auch fast überall von Lodge sich abhängig erweist.

In derselben Zeitschrift veröffentlichte dann Herr Professor Delius 1876 einen weiteren Aufsatz über diesen Gegenstand: »Shakespere's Coriolanus in seinem Verhältniss zum Coriolanus des Plutarch«, welcher S. 388—416 die neunte seiner gesammelten »Abhandlungen« bildet. Das früher Gesagte wird hierdurch ergänzt. Die Einleitung zu dem neuen Aufsatze orientirt uns über den Stand der Angelegenheit und ihre Betrachtungsweise in den Shakespeare-Kreisen, weshalb sie hier ebenfalls eine Stelle finden möge.

»Das Studium der sogenannten ‚Quellen des Shakespere', lange Zeit auf die engern Kreise der Fachgenossen beschränkt, hat allmälig die Aufmerksamkeit des grössern Publikums auf sich gezogen, seitdem auch die weniger zunftgemässe, exoterische Kritik häufiger und systematischer als früher der Fall war, auf diese Seite der Shakespere-Forschung hingewiesen hat. Ein populäres Interesse durfte in der That dieser Gegenstand um so eher in Anspruch nehmen, als es sich ja dabei nicht um eine blos ästhetische oder literarhistorische Frage handelte, sondern zugleich um eine Rechtsfrage, um die Frage des Eigenthumsrechtes nämlich, das unserm Dichter an seinen eignen Werken verbleibt, wenn wir das von ihm anderswoher Entlehnte den nachgewiesenen ursprünglichen und rechtmässigen Besitzern zurückerstatten oder in Anrechnung bringen müssen. An die Erörterung dieser ersten materiellen juristischen Frage würde sich dann die für eine unparteiische Würdigung Shakespere's tiefer eingreifende ideelle Erwägung anschliessen, wie viel oder wie wenig von seinem Dichterruhm er an die Vorgänger, d. h. an die Verfasser seiner ‚Quellen', abzutreten oder mit ihnen zu theilen hätte. Da will es uns denn bedünken, als ob eine zu einseitig gehandhabte Erörterung jener ersten materiellen Rechtsfrage, gestützt auf die Bemühung, das Mein und Dein zwischen Shakespere und seinen Vorgängern festzustellen, nicht selten zu einer Verdunkelung jener nicht minder wichtigen zweiten Frage geführt habe und noch führe. Je eifriger man die Quellen des Shakespere studirte und jede für sich betrachtet in ihren Entwürfen wie in ihren Einzelnheiten mit den entsprechenden Entwürfen und Einzelnheiten der Shakespere'schen Dramen zusammenstellte, desto bedenklicher schien da, den gehäuften Resultaten dieser Parallelen gegenüber, unseres Dichters Originalität in ihrem traditionellen Ansehen gefährdet, desto häufiger seine Erfindung, seine Charakteristik, ja am Ende seine ganze dramatische Kunst nicht mehr ausschliesslich ihm selber angehörig, sondern zu gutem Theil ein fremdes Verdienst zu sein.

»Dass eine solche, durch den blendenden Anschein augenfälliger Aehnlichkeiten irre geleitete, an der Oberfläche des Stoffes haftende Auffassung dem Genius Shakespere's in keiner Weise gerecht zu werden vermochte, das habe ich bereits an einem eclatanten Beispiel nachzuweisen gesucht in meiner Abhandlung über Lodge's *Rosalynde* und Shakespere's *As You Like It*. Wenn in irgend einem Falle von einer weitgehenden Benutzung seiner Quelle durch Shakespere die Rede sein konnte, so war es in diesem Falle der damals so berühmten und beliebten Novelle von Thomas Lodge, die mit allen ihren Personen und Begebenheiten in das Shakespere'sche Drama hinüber genommen zu sein schien. Einem oberflächlichen Blicke mochten die einzelnen Scenen des Dramas in ihrem Fortgange als ebenso viele dramatisirte Capitel der Novelle in entsprechender Reihenfolge erscheinen, und es mochte demgemäss für Shakespere an diesem Werke wie ein verhältnissmässig geringerer Antheil schöpferischer Arbeit, so auch ein geringeres Maass poetischen Verdienstes sich ergeben. Und doch hat eine tiefer eindringende vergleichende Analyse der Novelle und des Dramas in überzeugender Weise den Beweis geliefert, dass *As You Like It* in demselben eminenten Sinne Shakespere's ureigenstes, ihm ausschliesslich angehörendes Werk ist wie irgend ein anderes seiner Dramen, bei dem sich materielle Entlehnungen entweder gar nicht oder doch nur in geringerem Umfange nachweisen liessen.

»Der in jener Abhandlung gemachte Versuch, das Verhältniss Shakespere's zu seinen Quellen in das rechte Licht zu stellen, soll nunmehr an einem andern Drama wiederholt werden, bei welchem ebenfalls der Schein einer massenhaften Entlehnung eines unserm Dichter vorliegenden Stoffes ähnliche Fehlschlüsse des Urtheils über seine eigne geistige Productivität und Originalität veranlassen könnte.

»Es ist bekannt, dass Shakespere sich bei der Dichtung seiner drei Römerdramen auf die einzige Quelle der Biographien des Plutarch in Thomas North's englischer Uebersetzung angewiesen sah. Die Art und Weise, wie er sich im Ganzen und Grossen an sein historisches Original gehalten hat und demselben auch in dessen Einzelnheiten, vielfach sogar in wörtlicher Benutzung, gefolgt ist, könnten auch hier bei dem Leser, der in den grösseren Ausgaben der Werke Shakespere's die einzelnen Scenen der Römerdramen mit so vielen entsprechenden Parallelstellen aus dem Plutarch begleitet sieht, leicht die Meinung erwecken, dass wir in diesen Schauspielen wesentlich jene Biographien dramatisirt, aus Plutarchischer Prosa in Shakespere'sche Verse übertragen, vor uns haben. Solcher irrigen Auffassung gegenüber erscheint es angemessen, zunächst an einem dieser Römerdramen, an *Coriolanus*, die Probe

einer ähnlichen vergleichenden Analyse wie früher an *As You Like It* anzustellen und daraus das Resultat zu gewinnen, dass Shakespere auch hier bei der scheinbar reichlichsten Ausbeutung seines Originals in der That, um ein wirkliches Drama zu gestalten, Alles neu zu schaffen hatte: das Scenarium, die Charakteristik und die Sprache.« (S. 388—390.)

Nach dieser Darlegung der leitenden Gesichtspunkte werden die Einzelnheiten ebenfalls eingehend untersucht, woraus das Ergebniss gezogen wird, »dass Shakespere für sein Drama der Plutarchischen Biographie quantitativ wie qualitativ weit weniger zu verdanken hat, als man gemeiniglich anzunehmen geneigt ist.« (S. 416.) Ein sachkundiger Beurtheiler giebt ihm das »quantitativ« zu und bestreitet das »qualitativ«; aber vor Beschuldigungen, dass die Darstellung in beschönigender Tendenz geschrieben sei, um Shakespeare »aus seiner natürlichen Sphäre hinaufzuwinden«, sind die Shakespeare-Gelehrten gesichert, nicht weil ihr Gegenstand über allen Zweifeln und Angriffen erhaben steht — was nicht der Fall ist und niemals sein kann —, sondern weil in jener Wissenschaft, dem musikalischen Tumult gegenüber, glückliche Friedenszeiten herrschen und eine sachgemässe wissenschaftliche Behandlung sowie die Achtung vor derselben allgemein geworden ist.

Der ersten dieser beiden Abhandlungen hat Delius jetzt in seinem Vorworte noch einige Erläuterungen beigefügt, die uns gleichfalls willkommen sein müssen. Durch die bisher übliche Art, Shakespeare's Verhältniss zu seinen Quellen hauptsächlich durch wörtliche Mittheilung derselben in Noten neben oder unter dem Text zu illustriren, sagt er, sei »der Glaube oder Aberglaube eher befestigt als beseitigt, dass unser Dichter von seinen Vorlagen abhängig gewesen sei, dass er seinen Vorlagen mehr verdanke, als mit dem Ruhme seiner Originalität sich eigentlich vertrage. Das wahre Verhältniss ist ein gerade umgekehrtes. Weit entfernt, dass unser Dichter seinen Quellen viel zu verdanken habe, verdanken diese ihm viel mehr. Ihre kunstlos an einander gereihten, interesselosen und unmotivirt verknüpften Geschichten und Abenteuer hat er erst in eine logisch zusammen hängende, pragmatische und fesselnde Darstellung umgesetzt; ihrer theils pretiösen, theils rohen Sprache hat er den der jedesmaligen Situation und Action entsprechenden, individuell geführten, einzig gemässen Ausdruck verliehen; den blassen Schemen ihrer Figuren hat er erst den wirklichen Lebensodem eingeblasen und sie in leibhaftige Wesen von Fleisch und Blut verwandelt.« S. XX. Solches bezeichnet er als einen »wunderbaren Neuschöpfungsprocess«, S. XXI.

Hier haben wir nun die Darstellung eines der anerkanntesten Shakespeare-Gelehrten. Auf die Ansichten oder Vorurtheile Anderer wird Bezug genommen, soweit sie für ihn Gewicht haben. Dabei kommt alles zur Sprache, was in solchem Falle ein Gegner vorbringen kann: dass die Benutzung fremder Stoffe ein Eingriff in das Eigenthumsrecht sei; dass Shakespeare sich dadurch von seinen Quellen abhängig gemacht habe; dass ein solches Verfahren Mangel an Originalität oder an Erfindung bekunde — und dergleichen, was oben bei Händel der Reihe nach ebenfalls besprochen ist. Alles dieses hält der Verfasser einer sachlichen Erörterung werth, nichts davon sucht er mit Keulenschlägen abzuthun oder mit Verunglimpfungen aus dem Wege zu schaffen. Vor allem aber steht ihm das, für dessen Nennung Herr Hiller mich anschwärzt, als Thatsache unerschütterlich fest. »Aus Novellen, Schauspielen, Chroniken und Liedern hätte Shakespeare seine Dramen gestaltet?« Diese verwunderte Frage wird Delius, wie ohne Ausnahme jeder Sachkenner, als durchaus selbstverständlich bejahen. Und keiner von ihnen könnte, jene Frage verneinend, auf die Ausrede verfallen: Nein, Shakespeare hat seine Stücke nicht aus jenen Quellen gemacht, sondern aus seiner Seele! Solches zu behaupten war Herrn Hiller vorbehalten, und für die Erfindung dieses Gegensatzes soll ihm das Verdienst nicht geschmälert werden. Auch die »reichste Seele die je in einem Menschenleib Platz genommen«, soll ihm verbleiben; die Phrase ist zwar blasphemisch angehaucht, passt aber um so besser in das Ganze. Händel dagegen hat seine Producte, soweit er nicht Fremdes benutzte, wohl wesentlich aus dem Tintenfasse geschaffen. Wir glauben aber doch, dass auch hier die Seele dabei im Spiele war, und wissen sogar, dass Herrn Hiller der Maassstab aus der Tasche gefallen ist, mit welchem er den Reichthum der beiderseitigen Seelen hätte abschätzen können. War Shakespeare ein »Seher«, nun so behaupten wir, dass Händel ebenfalls keine Pferdeklappen vor den Augen hatte. Doch genug hiervon. Wenn Herr Hiller nur wüsste, wie sehr die Scham mich zurückhält, die ganze Liederlichkeit seiner Logik hier aufzudecken! Der über hundert Jahre ältere Shakespeare hat allerdings ein Ungeheures vor Händel voraus, nämlich dieses, dass die Zeit, in welcher er vergessen war oder schief beurtheilt und verhunzt wurde, längst der Vergangenheit angehört. Wie nun ein Mann von solcher dilettantischen Schönrednerei wohl über Shakespeare urtheilen würde, wenn er zufällig nicht in unserem, sondern in Voltaire's Zeitalter lebte!

(Fortsetzung folgt.)

Zur Verbesserung des Musikunterrichtes.

Von A. Tuma.

VIII.

Gesangunterricht.

(Schluss aus Nr. 38.)

Diese Thatsache und der Umstand, dass äusserst mangelhafte Leistungen nicht selten die Zuhörerschaft zu endlosem Beifallsstürme zu begeistern und sogar hervorragende Vertreter der Kritik zu blenden vermögen, werfen ein eigenthümliches Streiflicht auf den Zustand des Musikunterrichtes. Die Mangelhaftigkeit des letzteren ist jedoch nicht allein der zweifelhaften Beschaffenheit unserer Musiktheorie, der Lückenhaftigkeit der Lehrsysteme und dem Abscheu, den Lehrende und Lernende (die ersteren gewöhnlich mehr als die letzteren) gegen alles, was »mechanisches Ueben« heisst, zeigen, sondern auch der Lückenhaftigkeit der Methoden zuzuschreiben*); es wurde daher auch bereits oben gesagt, dass die Lernenden jedes der dort angedeuteten theoretischen Objecte ihrem Gedächtnisse gut einzuprägen haben. Geschah dies, so hat das auf die dadurch gegebenen Vorkenntnisse zu basirende praktische Lehrverfahren zunächst zu bewirken, dass die Lernenden jedes Object nach erfolgtem Angeben seines Anfangstones fehlerlos zu effectuiren vermögen und dieses Ziel wird am schnellsten erreicht, wenn beim Einstudiren der aus der Stufenfolge der Bestandtheile der Triaden und ihrer Ueberschreitungstöne resultirenden Objecte der fünften Gruppe und den folgenden Gruppen nicht die Namen der Noten, sondern die Namen der in den für diese Objecte bestehenden allgemeinen Ausdrücken vorkommenden Ziffern, und beim Einstudiren der anderen Objecte dieser Gruppen in derselben Weise zuerst statt der Noten die im neuen Lehrsysteme für diese Objecte vorfindlichen »tonischen Formulare« benutzt werden. Die letzteren, auch aus Ziffern bestehend, beruhen eben so wenig auf der Schreibart der Zifferisten**) als die allgemeinen Ausdrücke; von den

*) Vergl. Jahrgang 1877, No. 28.

**) Bei den Zifferisten bedeutet jede Ziffer eine bestimmte Stufe einer vorher bezeichneten Tonart, im Sinne des neuen Lehrverfahrens dagegen ist eine einzelne Ziffer ganz bedeutungslos, jede Ziffergruppe aber bezeichnet eine bestimmte Intervalle und nicht bestimmte Leiterstufen enthaltende Tonfolge, so dass z. B. nicht nur das 1 2 3 des Zifferisten, sondern auch sein 4 5 6 und 5 6 7 in Dur

letzteren aber unterscheiden sie sich dadurch, dass sie nicht wie diese **nur** zum Auswendiglernen **ohne** Berücksichtigung der Intervalle bestimmt, sondern **auf** Grundlage der Intervallkenntniss zu studiren sind. Die tonischen Formulare nämlich bestehen, je nachdem sie zwei- oder dreigliederige Tonfolgen darstellen, aus zwei oder drei Ziffern und beginnen stets mit der Ziffer 1, der noch eine und dieser eventuell noch eine zweite ein Intervall bezeichnende Ziffer folgt. Diese Ziffern sind entweder markirt oder nicht markirt; die markirten, nämlich die durchstrichenen oder mit einem der Zeichen ^ oder v versehenen Ziffern bezeichnen grosse, übermässige und verminderte, die nicht markirten Ziffern kleine Intervalle zum Tone 1, es verlangen daher die Formulare 1 6, 1 3 und 1 4 2, dass zum Tone 1 im ersten Falle die grosse Sext, im zweiten Falle die verminderte Terz und im dritten Falle die übermässige Quart und dieser folgend noch die kleine Secunde zum Tone 1 angegeben werden soll. Ist der Ton 1 = *e*, so ist 1 6 = *e cis*, 1 3 = *e ges* und 1 4 2 = *e ais fis*; ist unter einer Ziffer ein Querstrich ersichtlich, so bezeichnet die Ziffer ein unteres Intervall zum Tone 1, wenn daher der letztere = *f* ist, so ist 1 3 = *f des*, 1 4 2 = *f cis e* u. s. w. Da im temperirten Tonsysteme 3 = 2, 2 = 3, 4 = 3, 4 = 5, 5 = 6, 7 = 6 und 6 = 7 ist, so kann in den Formeln statt 3, 2, 4, 4, 5, 7 und 6 allenthalben 2, 3, 3, 5, 6, 6 und 7 gesetzt werden und es beläuft sich nach der Vornahme dieser Substituirung die Zahl aller tonischen Objecte des neuen Lehrsystems auf 496, sage: **Vierhundertsechsundneunzig**, womit die vollständige Ausbildung des Schülers im Fache der Tonhöhenerzeugung, also dasselbe Ziel erreicht werden kann, zu dessen Erwirkung, wenn das alte Lehrsystem benutzt wird, 13248, sage: **Dreizehntausendzweihundertachtundvierzig** Objecte erforderlich sind.

Jede Zifferngruppe, die der Schüler singend effectuiren kann, lernt er sogleich durch mündliche und schriftliche Beantwortung entsprechender Fragen in Noten und ebenso jede conforme Notenfigur in Ziffern geben; kann er dies, so folgt das Studium des Objectes **auf Grundlage rhythmischer und dynamischer Formulare**.

Die Construction der rhythmischen Formulare erhellt schon aus dem, was in No. 38 Spalte 599 gesagt wurde, denn daraus geht hervor, dass zum Zwecke des Gesangunterrichtes nur diejenigen Formulare dieser Art erforderlich sind, in welchen der Raum eines Taktes entweder

1) nur durch eine Note, oder
2) durch zwei gleich lange Noten, oder
3) durch zwei nicht gleich lange Noten, oder
4) durch drei gleich lange Noten ausgefüllt oder in welchen endlich
5) eine der ad 2, 3 und 4 genannten Taktausfüllungsarten als **Taktth eil**- oder **Taktglied**ausfüllungsart angewendet erscheint.

Nachstehend sind bei a. und bei b. einige rhythmische Formulare für aus zwei und bei c. derlei Formulare für aus drei Elementen bestehende Objecte ersichtlich; wird eine zweigliederige Tonfolge, z. B. die Tonfolge *g b* nach Vorschrift eines der bei a. und b., oder eine dreigliederige Tonfolge, z. B. die Tonfolge *g c a* nach Vorschrift eines der bei c. verzeichneten Formulare rhythmisirt gedacht und gesungen, so erklingt das tonische Object [Notenbeispiel] oder das tonische Object [Notenbeispiel] auf Grundlage des betreffenden rhythmischen Formulars.

a. [Notenbeispiel]

b. [Notenbeispiel]

c. [Notenbeispiel]

Ein dynamisches Formular entsteht, wenn ein rhythmisches Formular mit dynamischen Zeichen versehen wird. Das zum Anfange des Formulars zu setzende Zeichen (*pp, p, mf, f* oder *ff*) kann entweder für den ganzen Raum des Formulars, oder nur für einen Theil desselben oder blos für den Einsatz des ersten Tones gelten; in den beiden letzteren Fällen muss der Rest des Formulars wenigstens noch eines der genannten oder ein anderes dynamisches Zeichen (*cresc.*, *dim.*, < oder >) enthalten, am Schlusse des Formulars muss jedoch immer ein unzweideutiges Zeichen stehen, weil die Tonstärke, in welcher begonnen und geendet werden soll, **genau** angegeben sein muss.

Der mit Benutzung dieser Formulare zu ertheilende Unterricht in der Dynamik der Tonerzeugung wird mit der Verwendung derjenigen Formulare eröffnet, die, wie die Formulare [Notenbeispiele: *mf*, *p*, *f*] oder [Notenbeispiel: *pp*] u. dgl. nur eines der Zeichen *pp, p, mf, f* oder *ff*, deren jedes für den Lernenden bezüglich **jeder** Tonhöhe einen **bestimmten** Stärkegrad bedeutet, enthalten, wird durch ordnunggemässes Anreihen der mit zwei, drei und mehr Zeichen versehenen Formulare fortgesetzt und ist beendet, wenn die Lernenden die hierher gehörenden, durch die Verbindung tonischer, rhythmischer und dynamischer Formulare entstandenen Objecte in der dem Lernzwecke entsprechenden Menge so einstudirt haben, dass sie jedes derselben in der durch den Lernzweck bedingten, in der denkbar geringsten und in jeder innerhalb dieser Grenzen gelegenen Geschwindigkeit (*tempo*) in jeder einfachen und combinirten Vocalfärbung **sofort** fehlerlos erzeugen können.

Sobald der bisher nur allein beschriebene Unterricht im Fache der Tonerzeugung so weit gediehen ist, dass die Lernenden wenigstens den Inhalt der ersten Gruppe der Tabelle I. auf Grundlage der einfachsten rhythmischen und dynamischen Formulare in einer untergeordneten, ca. 120 Anschläge in der Minute betragenden Geschwindigkeit*) correct zu erzeugen vermögen, kann die Verwendung theils textloser, theils mit Liedertexten versehener Uebungsstücke, die jedoch selbstverständlich nur aus den Tönen *c, d* und *e* zusammengesetzt sein dürfen, beginnen. Einen Ton (nämlich den Ton *f*) mehr können die nach Absolvirung der zweiten Gruppe vorzunehmenden Uebungsstücke enthalten; die nach der dritten Gruppe einzuschaltenden Uebungsstücke können wieder nur aus drei Tönen (*g, a* und *h*) zusammengesetzt sein, doch beginnt hier, wenn zwei oder mehr Zöglinge am Unterrichte theilnehmen, die Uebung im zweistimmigen Gesange. Zu diesem Zwecke dienen zweistimmige Uebungsstücke und Lieder, in welchen die Oberstimme nur die zuletzt genannten Töne, die Unterstimme nur

und sein ♭3 4 5 in Moll im neuen Lehrsysteme nur allein durch den Ausdruck 1 2 3 vertreten sind.

*) Vergl. Jahrgang 1877 Spalte 118.

die Töne $\bar{c}$, $\bar{d}$ und $\bar{e}$ als Bestandtheile enthält und es wird das auf diese Weise eingeleitete Studium von Gesangstücken, basirt auf das Studium des Inhaltes der Tabellen bis zur Erreichung des eventuellen Lehrzieles fortgesetzt.*) Das Letztere erstreckt sich beim Gesangunterrichte in den Volks- und Mittelschulen und beim Unterrichte im Chor- und Liedergesange bezüglich jeder Stimmegattung über die innerhalb ihres natürlichen Umfanges liegenden Objecte; dabei genügt es, wenn die auf die Herstellung des reinen Naturklanges der Stimme abzielenden Uebungen im Allgemeinen so lange betrieben werden, bis sich die Beiklänge (Nasenklang u. dgl.) bei den damit behafteten Stimmen so weit verloren haben, dass ihr Vorhandensein nur etwa vom Kennerohre bemerkt werden, der Totaleindruck des Tones dadurch aber keinen wesentlichen Verlust an Schönheit der Klangwirkung erleiden kann.**) Bei der Ausbildung für die Oper und den Concertsaal muss selbstverständlich sowohl bezüglich der Erweiterung des Stimmeumfangs und der Reinigung des Stimmeklanges, als auch bezüglich der Geschwindigkeit der Tonerzeugung, die bei den früher genannten Lehrzielen 200 bis 400 in der Minute beträgt, das höchste Lehrziel als das zu erreichende betrachtet werden.***) Besondere Festigkeit in der Intonation und im Treffen eignen sich die Lernenden an, wenn jedes Object beim Einstudiren oft wiederholt und jedes Mal anders begleitet wird, so dass bald dieser bald jener Ton und sogar auch jeder Bestandtheil des Objectes als harmoniefremd (durchgehend oder als Wechselnote) erscheint.

*) Wünscht der geehrte Leser zweistimmige Gesangstücke der gedachten Art zur Kenntniss zu nehmen, so findet er deren in dem vom Artikelschreiber verfassten »Praktischen Elementargesangskurs« betitelten und in Wien bei Seidel und Sohn vorräthigen Heftchen, das, obwohl älteren Ursprunges und die Elementarobjecte nur andeutungsweise enthaltend, das einzige Lehrmittel ist, dessen Inhalt bei Anwendung des neuen Lehrverfahrens systemgemäss verwerthet werden kann.

**) Dieses Lehrziel erreicht der Verfasser, wenn nicht mehr als 10 bis 12 Schüler zugleich am Unterrichte theilnehmen, dieser wöchentlich dreimal durch eine Stunde ertheilt und die erforderliche Theorie von den Schülern ausser den Lehrstunden gelernt wird, in 8 bis 10 Monaten; einzelne Schüler hat der Verfasser sogar in derselben Zeit vom Nullpunkte anfangend so weit ausgebildet, dass sie die Aufnahmeprüfung für den Eintritt in die Wiener k. k. Hofkapelle, wobei bekanntlich das »a vista-Singen« schwieriger Kirchengesangstücke verlangt wird, nicht nur glänzend bestanden, sondern dort unter ihren Collegen überhaupt die besten waren.

***) Vergl. Jahrgang 1876 Spalte 33.

(Folgt: Abschnitt IX. Unterricht im Spielen der Streich- und anderer Instrumente.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Geschichte der Musik von **August Wilhelm Ambros.** Vierter Band. Auch unter dem Titel: Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance von Palestrina an. Fragment. Leipzig, F. E. C. Leuckart. 1878. XVI und 487 Seiten gr. 8.

(Schluss.)

Wir wenden uns zu einem andern, gleich wichtigen Abschnitte, dem siebenten welcher »Claudio Monteverde« überschrieben ist. S. 353—404. Wie in dem vorigen Frescobaldi und Froberger, so werden hier Monteverde und Cavalli behandelt; die Auseinandersetzung betrifft also wesentlich die venezianische Oper. Monteverde's Bild ist nach einigen Seiten hin von der Musikgeschichte schon ziemlich erhellt und wo unser Verfasser diese bekannten Züge schildert, findet er bei seiner Lebhaftigkeit oft einen treffenden Ausdruck. Immer aber ist es die rein persönliche Betrachtung, welche sich vordrängt und die allgemein geschichtlichen Verhältnisse oder den inneren Entwicklungsgang der Kunst nicht zum Recht kommen lässt. »Monteverde hat sich allerdings, wenn er das prometheische Feuer vom Himmel holte, zuweilen die Finger verbrannt, aber glücklich heruntergebracht hat er das Feuer doch!« (S. 356.) Dies ist ein solcher Satz, welcher das vorliegende Verhältniss glücklich andeutet, aber der genügenden historischen Begründung entbehrt und dadurch als ein geistreicher Einfall lediglich auf das Individuum Monteverde sich bezieht. Auch die Darstellung dieses grossen Künstlers ist bei Ambros vergriffen. Das Ganze ist in einigen Hauptstellen so knapp und dagegen in Nebensachen so breit gehalten, dass möglicherweise an der einen oder andern Stelle noch eine Umarbeitung eingetreten wäre. Aber eine wesentliche Aenderung würde dadurch nicht erzielt sein, da seine Gesichtspunkte für die Würdigung Monteverde's deutlich angegeben sind, und eben in diesen Gesichtspunkten liegen die Hauptfehler. Die Madrigale und Kirchenstücke, urtheilt Ambros, »sind es doch kaum, welche Monteverde unsterblich gemacht haben würden — er ist es als dramatischer Componist geworden.« (S. 356.) In Folge dieser Auffassung schenkt er seinen »dramatischen« Werken, besonders den Opern, natürlich eine ganz besondere Aufmerksamkeit. Hierdurch gerathen wir vollständig auf Abwege. Monteverde ist nicht vorwiegend (wie sein älterer Zeitgenosse Peri) als dramatischer oder Operncomponist zu fassen, sondern den Mittelpunkt seiner Beurtheilung, den Schlüssel für sein Verständniss bildet das Madrigal. Es würde viel zu weit führen, wollten wir diesen Ausspruch hier durch einzelne Belege genügend begründen; vielleicht kann es bald in einem gesonderten Aufsatze geschehen. Ausser den dramatischen oder scenischen Compositionen Monteverde's berücksichtigt Ambros hin und wieder auch das was er für die Kirche geschrieben hat, aber mehr die an das Theater sich lehnenden geistlichen Stücke, als die selbständigen mehrstimmigen Chorsätze welche seiner dramatischen Musik voraufgingen. Von seinen Madrigalen wird zwischendurch allerlei erzählt; aber hält man dieses mit den Werken selber zusammen, so ergiebt sich, dass eigentlich nichts darin gesagt ist, oder doch nur wenig was auf eine wirkliche Kenntniss dieser wichtigsten Compositionen Monteverde's schliessen lässt. »Monteverde hat nachmals den unglücklichen Einfall gehabt, aus dem Klaggesang Ariadne's eine Marienklage zu machen.« S. 357. Dies that er im Alter und in einem Sammelwerke, »Selva morale e spirituale« genannt, welches zwar als Zeichen der Zeit sehr bemerkenswerth, aber für die Kunst von geringer Bedeutung war; dass er hiermit »reformatorisch in die Kirchenmusik« eingegriffen habe, wie uns S. 356 versichert wird, ist wiederum kein gutes Zeugniss für die Beurtheilung des Verfassers. Aber lange bevor Monteverde daran dachte, dem berühmt gewordenen Gesange aus seiner Oper Arianna ein geistliches Gewand anzuziehen, verwandelte er denselben in kunstvolle mehrstimmige Madrigale. Diese bisher nirgends erwähnte Thatsache ist also auch Ambros nicht bekannt geworden, sonst würde er sie bei ihrer Merkwürdigkeit und Wichtigkeit sicherlich besprochen haben. Es wird hieraus klar, was auch seine ganze Darstellung bestätigt, dass er diese Madrigalwerke garnicht kannte. Damit verlor er die Grundlage, auf welcher eine der merkwürdigsten Gestalten in der Geschichte der Musik allein richtig gewürdigt werden kann. Der unglückselige Hang unserer Zeit nach der Bühnenmusik, oder vornehmer ausgedrückt, nach der dramatischen Musik, ist auch für diesen Geschichtschreiber verhängnissvoll geworden, denn aus dem »dramatischen« Zauberringe kommt er ebenfalls nie heraus. Dass selbst die Würdigung des einzelnen Tonstückes darunter leidet, wenn der Historiker nicht immer das Auge unbefangen auf die ganze Kunst richtet, beweist Ambros durch das, was er über den erwähnten Gesang sagt. Dieser Gesang »verfällt endlich dem Grundübel dieser ersten drama-

tischen Versuche, er wird monoton« — so lautet S. 358 sein Endurtheil über denselben. Im Zusammenhange der damaligen Musik war der Klaggesang alles andere eher, als ein monotones Stück. Der heutige ästhetische Hörer mag darüber denken wie er will, aber ein Geschichtschreiber der Musik soll uns die alten Kunstwerke aus den Gedanken und Formen ihrer Zeit heraus zum Verständniss bringen. Zu derartigen historischen Analysen fehlte Ambros fast alles.

Als Gegenstück zu Monteverde und Cavalli müsste auf diesen Abschnitt Carissimi folgen, den die Vorsehung gleichsam geschaffen hat, um zu der mehr flüchtigen Kunst der Venezianer die nothwendige Ergänzung zu bilden. Aber wie schon bemerkt, fehlt dieser grosse Meister ganz und gar bei Ambros. Dagegen folgt auf Monteverde — und steht also jetzt zwischen Monteverde und Frescobaldi — ein seltsames Capitel, überschrieben »Die Theoretiker und Lehrer Gioseffo Zarlino, Zacconi, Artusi u. s. w.« S. 407—430. Nachdem wir beinahe dreihundert Seiten lang unterhalten sind mit Erzählungen über neue Weisen der Musikübung und Composition, durch welche nach der grossen Kunst des 16. Jahrhunderts ein anderer Weg gesucht und endlich auch gefunden wurde, wird uns nun hier zugemuthet, zurück zu kriechen in die Lehrstuben von Musiktheoretikern, die mit ihren Werken wie mit ihrer Bedeutung dem Jahrhundert Palestrina's angehören. Dieser achte Abschnitt sollte eigentlich der dritte sein und Seite 123 beginnen. Eine einfache Verwechslung der Capitel dürfen wir hier aber nicht annehmen, denn ihre Stellung passt sehr wohl zu der Ordnung des ganzen Werkes, auch werden Schriftsteller des 17. Jahrhunderts mit aufgeführt. Diese Ordnung brachte es mit sich, die verschiedenen Persönlichkeiten, welche in der Musikgeschichte Bedeutung haben, in verschiedenen Capiteln zu behandeln und zwar so, dass dabei Mittheilungen über ihre Werke und aus denselben sowie Nachrichten über ihr Leben den eigentlichen Inhalt bilden, der durch Bemerkungen des Schriftstellers gewürzt wird. Eine solche Darstellung kann man die stoffliche nennen; noch deutlicher lässt sie sich als die lexikalische bezeichnen, und ein so abgefasstes Geschichtsbuch unterscheidet sich von einem eigentlichen Lexikon nur dadurch, dass dieses sein Material nach dem Alphabet aufschichtet, das erstere dagegen nach der historischen Folge. Auf ein genaues Einhalten dieser Folge kommt es aber dabei nicht an, was auch bei einem solchen gruppenweisen Zusammenschieben des Stoffes nicht wohl möglich ist. Daher sehen wir denn, dass die Schriftsteller dieses Faches hierauf durchgehends wenig Werth legen und höchst ungezwungen in den Zeiträumen rück- und vorwärts fahren. Der Mangel, den wir hier andeuten, ist keineswegs bei Ambros allein anzutreffen, sondern er ist ein allgemeiner in den bisherigen Geschichten der Musik. Hundert Jahre hin oder her sind diesen Autoren eine Kleinigkeit, die Scenen wechseln in ihren Capiteln wie im Märchen, aber selten mit einem gleichen Effect; denn es wirkt durchgehends deprimirend auf den Leser, wenn er, nachdem er in einer gewissen Zeit soeben warm geworden ist und nun voll Hoffnung in die Zukunft blickt, um ein Säculum sich muss zurück versetzen lassen. Und sehr oft sind es die theoretischen Grauköpfe mit ihren Speculationibus, welche solches verursachen. Aber in Wirklichkeit sind diese Ehrenmänner ganz unschuldig daran, und diejenigen, welche es allein verursachen, sind die Musikgeschichtschreiber, da sie wohl die Theile in der Hand halten, nicht aber das lebendige Ganze. Ueberblickt man die Lage im Allgemeinen, so sind unsere Geschichten der Musik Lexica nach der Zeitfolge, mit cursorischen Bemerkungen des Autors durchstreut, und unsere Musiklexica dagegen sind Geschichten der Musik in alphabetischer Ordnung. Fétis und Ambros als die hervorragendsten unter den Modernen bieten hierfür die besten Belege. Sollte diese Wechselthätigkeit — nach welcher heute das Lexikon in eine Geschichte der Musik, morgen die Geschichte der Musik in ein Lexikon verwandelt wird — das Richtige und eine höhere Selbständigkeit namentlich in der historischen Darstellung unserer Kunst nicht erreichbar sein, so ist uns die ruhige Sachlichkeit des alten Sir John Hawkins von allen Geschichten der Musik noch immer die liebste. Bei ihm ist der Zusammenhang der einzelnen Capitel oder Bücher der aller loseste, ja sie sind im Grunde getrennt wie verschiedene Sätze der Musik, machen dann bei ihrer Naivetät durch ihre Contraste auch mitunter einen gleichen Effect. Dabei hält er seinen Garten ganz rein von culturhistorischem Unkraut, welches auf den neueren Feldern sehr bedenklich wuchert. Und die sachlichen Mittheilungen unseres ältesten und unseres jüngsten Geschichtsschreibers mit einander verglichen, z. B. über Zarlino, so fragen wir jeden Leser auf sein ehrliches Gesicht, von wem er am meisten über jenen grossen Theoretiker lernen kann, aus diesem Capitel des sel. Ambros, oder aus der Darstellung bei Hawkins Band III, pag. 106—122? Der Alte hat sicherlich noch immer den Vorzug, es möchte denn sein, dass man sich von dem folgenden Satze bei Ambros bestricken liesse: »Liest man seine (Zarlino's) ‚harmonischen Institutionen', so ist es fast, als durchwandere man eine der Städte Italiens, wo Ruinen antiker Prachtgebäude neben dem mittelalterlichen Dom, dem gothischen Palast stehen und all' diesem die Renaissance, als Trägerin neuer Zeiten und Ideen, ihre glänzenden Bauwerke eingefügt hat.« (S. 416.)

Auch Ambros sieht die Theoretiker wesentlich als Nachzügler an; dies ist ein alter Kiesewetter'scher Irrthum, für welchen sich mancherlei Scheinbeweise beibringen lassen, der aber doch eine ganz unhistorische Ansicht einschliesst. »Was dem neuen Styl theoretisch im höchsten Grade Noth gethan hätte: eine gut entwickelte Accordlehre, eine Lehre vom musikalischen Periodenbau, eine Modulationslehre, eine Lehre über Begleitungsformen — alles das fiel weder Doni noch einem Andern auch nur im Traume ein.« (S. 428.) Alles was der Kunst wirklich Noth that, besass sie lange vor Doni und fand es stets zur rechten Zeit; schon Viadana brachte Licht genug. Der hier hingestellte Gegensatz von Praktikern und Theoretikern, von denen die Einen vor den Wagen gespannt sind und ohne Weg und Steg lustig vorwärts ziehen, die Andern hinter den Wagen und zurückhalten, ist eben das Unhistorische. Liberale Ansichten können solche Mängel wohl verschleiern, aber nicht heben. »Vieles von dem — schliesst Ambros diesen Abschnitt —, was den Theoretikern jener Zeiten hart und widrig klang, wendet unsere Musik unbedenklich an; Vieles dagegen, was jenen gut und trefflich schien, bleibt für uns wegen entschiedenen Uebelklanges verboten. Das musikalische Ohr hat also (ganz wie Riehl in einem geistvollen Aufsatz für das landschaftliche Auge nachgewiesen) seine Convenienz; es kann dahin erzogen werden, dieselbe Tonfolge, denselben Zusammenklang so oder anders zu hören. Könnten sich Artusi, Zacconi, Tigrini u. s. w. in unsere Concertsäle, unsere Opernhäuser setzen, sie müssten das, was sie dort zu hören bekämen, für musikalische Gräuel erklären.« (S. 430.) Das ist wieder so liberal, dass einem ganz elend dabei zu Muthe wird. Also Convenienz oder, mit anderen Worten, Skepticismus wäre das Ende vom Liede. Dieser Ansicht liegt ein vollständiger Fehlschluss zu Grunde, denn die Alten würden angesichts unserer Praxis vielmehr Manches für erlaubt und richtig halten, was sie für die unentwickelten Tonmittel ihrer Zeit verboten. Und noch einmal: wirklicher Geist der Geschichte ist das alles nicht.

— Auf die letzten Capitel dieses Bandes sind wir lediglich deshalb so ausführlich eingegangen, um zu beweisen, dass Herr Schelle irrt, wenn er glaubt, Ambros würde erst in der Darstellung der Musik seit 1600 das Bedeutendste geleistet haben. Seine Hauptleistung ist vielmehr der dritte Band, und unter günstigeren Umständen hätte er dort, nämlich für die Periode der Niederländer, noch weit Nachhaltigeres thun können. Er hätte in der Lage sein sollen, statt eine allgemeine Geschichte der Musik eine umfassende Monographie über jene Zeit zu schreiben. Dass solches nicht geschehen konnte, wird nicht im entferntesten ihm, sondern lediglich den ungünstigen Verhältnissen, in welchen die Musikwissenschaft sich befindet, zum Vorwurf gemacht. Ihm selber bewahren wir ein dankbares Andenken für das unter Mühen und Opfern Vollbrachte.

Chr.



ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 23. October 1878. **Nr. 43.** XIII. Jahrgang.

Miscellanea Matthesoniana.

Unter diesem Titel veranstaltete Mattheson eine Sammlung von Texten, welche er in Musik gesetzt hat, sowie von kleinen Gelegenheitsschriften. Dieselbe füllt drei Bände, als A B und C bezeichnet, und befindet sich auf der Hamburger Stadtbibliothek. Die meisten Texte u. s. w. liegen in Drucken vor, wie sie zu der Aufführung veranstaltet wurden; einige Nummern sind nur handschriftlich vorhanden. Wir geben das Verzeichniss dieser vielfach interessanten und lehrreichen Stücke hier in der von Mattheson herrührenden Nummerfolge und fügen kurze Mittheilungen über den Inhalt hinzu.

Band A enthält 27 Stücke.

1.

»Den Tod des Grossen Pans und das frühzeitige Absterben des . . . . Herrn Gerhard Schotten . . . . beklagete mit dieser Trauer-Music das von ihm gestiftete und in die 30 Jahr unterhaltene Opern-Theatrum in Hamburg.« 8 Bl. 4.

Von diesem Gelegenheitsstück aus dem Jahre 1702 hat Mattheson den Mitteltheil componirt, etwa $^1/_3$ des Ganzen. In den Capiteln über die Hamburger Oper wird mehr hiervon die Rede sein.

2.

»Boris Goudenow, oder die mit der Neigung glücklich verknüpfte Ehre, in einer Opera vorgestellet. 1710.« 24 Bl. 4. Handschriftlich.

Von Mattheson gedichtet und componirt, aber niemals aufgeführt. Seinem Vorgesetzten, dem englischen Gesandten John Wich, als seinem »gnädigsten Herrn und Maecenati« gewidmet, auf dessen Anregung das Stück auch entstanden ist. Darüber, dass er sich selber den Text gemacht hat, sagt er in der Vorrede: »Wenn die Herren Poeten anfangen, die musikalische Composition ihren Werken selbst beizufügen, so werden sie legitimirt sein, mit den Waffen ihrer Prosodie diesen Versuch anzugreifen; bis dahin hat ein Musicus, der nebst der Composition zugleich die Poesie einer Opera nach seinem Vermögen elaboriret, Zeit, sich in Positur zu stellen, weil es also dann erst partie egale heissen kann, wenn, wie gedacht, ein Poet sein Drama selbst in Music bringen wird.« Die zwischen den deutschen Text gestreuten Italienischen Arien rechtfertigt er wie folgt: »Was die italienischen Arien anlangt, hat man solche mit Fleiss aus unterschiedenen Sachen ausgelesen und aus dreien Ursachen mit eingemischet. Deren erste ist, weil es die Mode. Die andere, weil, wenn anderst dergleichen Sachen nicht mal à propos und bei den Haaren hinzugezogen werden, wie oft geschiehet, solche Mode nicht zu verwerfen. Die dritte und haubtsächlichste, weil die Italienische Sprache der Musique sehr geneigt, und ihr sonderlichen Vorteihl verschaffet.«

3.

Predigt des Bischofs von Bristol J. Robinson, am 8. März 1711 (als am Jahrestage der Thronbesteigung der Königin Anna) gehalten. Auf Geheiss des Gesandten von seinem Secretär Mattheson übersetzt. 31 Seiten 4.

4.

Serenata für Fräulein Anna Christina von Wedderkop, Hamburg d. 6. Jan. 1712. 1 Bogen Fol.

5.

An Cyrill v. Wich zum Cyrills-Tag, 9. Juli. Ein Gedicht von 14 Zeilen. Hamburg 1715, gr. Fol.

6.

Extract der Zeitungen aus Gross-Brittannien, so der hiesige Königliche Ministre Herr von Wich mit gestriger Post erhalten, und hiermit auf dessen Befehl publiciret werden. Hamburg, 1716. 4 Bl.

Ueber die schottische Rebellion.

7.

Anrede des Lord Gross-Meisters, bei Verurtheilung James Grafen von Derwentwater etc. Hamburg, 1716. 4 Bl.

Betrifft die Führer der schottischen Rebellen. Zum Schluss der Rede folgt das Urtheil: sie (vier Grafen und zwei Lords) sollen gehängt werden, aber lebendig wieder abgeschnitten, ihre Eingeweide herausgenommen, vor ihren Augen verbrannt, dann ihr Haupt abgeschlagen, »und eure Leiber jeder in vier Theile zerleget, und solche dem König übergelassen werden. Und der Allmächtige Gott sei euren Seelen gnädig.«

8.

Das über die Güte Gottes erfreute Zion. Cantata zur Einführung des Daniel Sass als Hauptpastor in Altona, am Grünendonnerstag 1717. 4 Bl. 4.

9.

Serenata für den Herzog Carl Friedrich von Schleswig-Holstein, als er einer Vermählung gnädigst beiwohnte. Hamburg 1719. 4 Bl.

Der Text ist halb italienisch. Der Herzog hatte Mattheson den Titel eines Holst. Kapellmeisters verliehen.

10.

»Die neu-entdeckte Grossbritannische Haupt-Verrätherei«, nach dem Bericht der Commission des Unterhauses verfasst von W. Pulteney, dem Präses derselben, verdeutscht durch Mattheson. Hamburg 1723. 135 S. 4.

Ein Prätendent, der Herzog von Ormond, sollte auf den Thron gesetzt werden, wenn der König (was in jedem Sommer geschah) nach Hannover gereist sein würde.

11.

»Erlesener Davidischer Trost«. Psalm 25 und 23 aus dem Italienischen übersetzt und nach Marcello's Composition aufgeführt von Mattheson. (1725.) 4 Bl. 4.

Gereimt in kurzen Versen und Zeilen, in verschiedenen Versmaassen, also ohne poetische Form. Sicherlich die erste deutsche Aufführung der damals im Druck erscheinenden Marcello'schen Psalmen.

12.

»Der aus dem Löwengraben befreite, himmlische Daniel. Bei heiliger Osterfeier in einem Oratorio aufgeführet von Mattheson.« (1725.) 1 Bogen 4.

»Die Poesie ist von Msr. Tob. Henr. Schubart, Pastor zu Neuenkirchen im Lande Hadeln.« Personen: Jesus, Daniel, Glaube, Liebe, Hoffnung und Chor.

13.

»Der gegen seine Brüder barmherzige Joseph«. Oratorium. Am 4. Sonntag nach Trin. (1725.) 1 Bogen 4.

Ebenfalls von Pastor Schubart gedichtet. Jeder der beiden Theile beginnt mit einem Choral.

14.

»Das Gottselige Geheimniss, in einer Weihnachts-Music vorgestellet von M.« (1725.) 1 Bogen 4.

Poesie von Neumeister. In zwei Theilen. Handschriftlich »Oratorium« genannt. Viel Personal; Angelus, Anima. Ecclesia alten und neuen Testaments, Israel, Chorus Angelorum, Chorus Piorum wechseln ab mit Bibelworten und Versen aus dem Gesangbuch; die neue Kirche singt auch zwei »Oden«, die als eine neue poetisch-musikalische Form damals in Aufnahme kamen.

15.

»Der undankbare Jerobeam«, Oratorium von M. zum 14. Sonntag p. Trin. (1726.) 1 Bogen 4.

Text auch von M., in 2 Theilen.

16.

Dankschriften, dem Könige von England von den beiden Häusern im Febr. 1726 übergeben, und des Königs Antwort. Hamburg. 1 Bogen 4.

17.

»Untersuchung der Ursachen, welche Grossbritannien zu der itzigen Aufführung bewogen haben . . . übersetzet von Mattheson.« Hamb., gedruckt im Febr. 1727. 71 Seiten 4.

18.

»Das Wort der Verheissung, Oratorium auf Weihnacht.« (1727.) 6 Bl. 4.

Poesie von C. G. Wend. Zwei Theile. Mehrere Choräle. Unter den Personen Sulamith.

19.

»Ode auf des S. T. Hrn. Capellmeister Heinichen schönes und neues Werk vom Generalbass. Hamburg d. 1. May 1728. Mattheson.« 2 Bl. 4.

Ein Lobgedicht von 11 Strophen, werthvoll durch die persönlichen Anspielungen. Die auf Händel bezügliche ist schon an einem andern Orte mitgetheilt. Die 5. Strophe lautet:

Hier ist der grosse Telemann,
Und dort der grosse Keiser,
Die strecken kaum den Kopf daran,*)
Und sind dennoch viel weiser,
Als Mattheson,
Des Connß Hohn,
Melod'scher Meister-Klügel,
Der Scenen-Helden Zügel.

*) nämlich an die Theorie oder Abfassung musikalischer Schriften.

20.

Aesopus bei Hofe, ein von Mattheson aus dem Italienischen übersetzter Operntext, der 1729 in Hamburg zur Aufführung kam.

21.

»Die augenscheinliche Herannäherung eines Krieges . . . aus dem Engländischen mit Fleiss verteutschet. 1727.« 68 S. 4.

22.

»Anmerkungen über die Aufführung abseiten Grossbritanniens [s. No. 17] . . . verteutschet durch Mattheson.« Gedr. im Febr. 1729. 40 S. 4.

23.

»Die Wichtigkeit des Grossbritannischen Reichthums und Gewerbes . . . in's Teutsche versetzet von Mattheson.« 1729. 11 S. 4.

24.

»Anmerkungen über den, zwischen Grossbritannien, Frankreich und Spanien zu Sevilien geschlossenen Tractat . . . übersetzet von Mattheson.« 1730. 15 S. 4.

26.

»Betrachtungen über den gegenwärtigen Zustand der europäischen Staatsgeschäfte, absonderlich in Ansehung der in Grossbritannischem Sold stehenden Kriegesvölker und ihrer Anzahl . . . übersetzet von Mattheson.« 1731. 31 S. 4.

25^a und 25^b.

Dissertatio ex historia litteraria, sistens *Cantorum eruditorum* decades duas etc. die von *Heinr. Jacob Sivers* aus Lübeck verfasste, in Rostock gedruckte lateinische Dissertation. Dieselbe ist hier eingefügt, weil Mattheson eine Uebersetzung davon vornahm unter dem Titel:

»M. H. J. Sivers Gelehrter Cantor, bei Gelegenheit einer zu Rostock gehaltenen Hohe-Schul-Uebung in zwanzig . . . Exempeln . . . vorgestellet, . . . übersetzet . . . von Mattheson.« Hamb. 1730. 30 S. 4.

Weil die Grosse Organistenprobe, die Kleine Generalbassschule, der Vollkommene Kapellmeister und andere in Aussicht gestellte Schriften sich »auf eine verdriessliche Art« verzögern, so hat er dieses Werklein in einer Nebenstunde verdeutscht, um zu zeigen dass er noch lebe und noch fleissig sei und um seiner »Ehrenpforte« vorzubauen. Die Schrift von Sivers ist ohne Bedeutung, kam ihm aber damals gelegen, weil er vor einigen Jahren selber ein Cantor geworden war und mit vollen Segeln der musikalischen Gelehrsamkeit zusteuerte.

Mattheson setzt dieser allseitig verbesserten Schrift noch ein Nachwort hinzu, welches besonderes Interesse besitzt. »Nachbericht. Auf diese Art, aber doch (wie leicht zu erachten) mit weit schärferer Beurtheilung, mögte man wohl die sogenannte Gradus ad Parnassum des kaiserl. Ober-Capellmeisters Fux übersetzen, wenn man wüsste, dass die vorlängst in einem Französischen Catalogo angegebene Telemannische Verdolmetschung noch fernern, oder gar einen gänzlichen Anstand haben sollte: welches letztere fast daraus abzunehmen, weil in dem jüngsten deutschen Verzeichniss der Telemannischen musikalischen Werke obgedachte Gradus mit Stillschweigen übergangen sind.« (S. 30.) Die hier erwähnte Telemann'sche Uebersetzung des Fux ist niemals erschienen und aller Wahrscheinlichkeit nach auch niemals unternommen. Mattheson liess es ebenfalls bei diesem flüchtig aufsteigenden Gedanken bewenden. Er hätte sich bei jener Gelegenheit wohl gern recht ordentlich an Fux gerieben, aber die Sache war so leicht nicht, wie sie auf den ersten Blick erscheinen mochte. Weil Mattheson und Telemann an demselben Orte und anscheinend in guter

Vertraulichkeit lebten, muss diese Unkenntniss des Einen über die Arbeiten des Andern sehr befremden.

27.

De eruditione musica &c. Hamburgi, apud Felgineri Viduam. 1732. 16 pp. 4.

Zwei lateinische Briefe Mattheson's an seine Freunde Joh. Christoph Krüsike und Christ. Friedr. Leisner, die von der musikalischen Gelahrtheit auf gelahrte Weise handeln. Auch über seine noch zu edirenden Werke, besonders über den Vollkommenen Kapellmeister, werden vorläufige Mittheilungen gemacht. Damals war ihm durch Fux, Sivers u. A. das Lateinische so in die Glieder gefahren, dass er sogar den Plan fasste, den Vollk. Kapellmeister lateinisch zu schreiben, oder vielmehr lateinisch und deutsch. Er hat aber vermuthlich gefunden, dass auch diese Sache leichter aussah, als sie in Wirklichkeit war, und deshalb im Fache der lateinischen Musikgelehrsamkeit bei den obigen beiden Briefen sich beruhigt.

Band B enthält lauter weltliche und geistliche Musiktexte; nach Mattheson's Zählung 43, in Wirklichkeit aber nur 39 Stücke.

1.

Die heilsame Geburt und Menschwerdung ... Jesu Christi, nach dem Evangelisten Lucas. Hamburg, 1705. 4 Bl. 4.

Eine Aufführung im sogen. Zuchthause. Den wörtlichen Text des Evangelisten unterbrechen ein Choral, Arien und Chöre.

2.

Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus, musikalisch gesetzt und in hiesiger Stiftskirche aufgeführet von Johanne Mattheson, Canonico minore et Directore Musices Cathedralis. Hamb. 9 Bl. 4.

Text von Brockes. Von allen Oratorien, welche in Hamburg entstanden, war dieses das bedeutendste und berühmteste. Keiser, Händel, Telemann und Mattheson setzten es in Musik. Mattheson's Composition war die letzte und schwächste. Das Werk ist bereits in Winterfeld's Evangel. Kirchengesang, im ersten Bande meines »Händel« und anderswo besprochen.

3.

Der überwindende Immanuel, in einem Oratorio auf Ostern vorgestellet von M. 4 Bl. 4.

4.

Der blutrünstige Kelter-Treter und von der Erden erhöhete Menschensohn, zur Fastenzeit in Melodien gebracht von M...., Directore der Musik in der Hamb. Stiftskirche. 12 Bl. 4.

Text von einem Ungenannten; das Glück habe ihm denselben in die Hände gespielt, sagt M., er habe nicht gefragt von wem er gemacht sei. Zwei Theile (vor und nach der Predigt), wie gewöhnlich. Choräle fehlen, im übrigen ist es eine Umdichtung wie Brockes, steht aber bedeutend niedriger. Der Text ist in grössere Gesangstücke zerlegt, welche als »Cantaten« bezeichnet sind. Christus singt z. B.

Kommt, setzet euch, ich will nur dort
Zu meinem Vater beten.
Cantata I.
Ist es möglich, kann es sein,
So enthebe mich der Pein,
Vater in der Höhe x.

In einer Vorrede von 24 Paragraphen sucht der zungenfertige Mann die Hörer zu belehren, was mit dem »in Melodien gebracht« gemeint sei. Er habe sich nämlich vorgesetzt, »über gegenwärtige Verse lauter Melodien zu machen«. Die Künstelei, an der er wohl früher selber krank gelegen, thue es nicht; die Zuhörer müssten mehr zum Verständniss als zur Verwunderung angeregt werden. Es sei aber leider der gewöhnliche Brauch in der Musik, dass man genug gethan zu haben meine, »wenn man sich nur bei jedem gemeinen Worte mit ungewöhnlicher, gezwungener, sclavischer Nachäffung, mit niederträchtigen, närrischen, ausserordentlichen Grillen fein lange aufhält«. Dagegen »denkt fast niemand mehr auf ungeschminkte, kurz und kräftig gefasste Melodien, die nicht sowohl den Worten insbesondere, als dem Hauptverstande derselben durchgehends ein Genügen leisten .... doch soll gleichwohl niemand wähnen, man dürfe nur so fein fromm, ehrbar, hölzern, schlecht und recht, nach altem kalten Brauch etwas daher setzen, ohne Zierde, Artigkeit oder Schmuck, es käme sachte ein bisgen von einer blossen Melodie heraus. Nein! Schmuck muss die Musik haben, aber keine Schminke .... Ich sage und bleibe dabei, das vornehmste, nothwendigste, angenehmste und schwerste in der Musik ist eine gute, fliessende, bewegliche Melodie; ob es gleich Vielen das leichteste und geringste scheinen möchte.« Mit dem Recitativ habe er sich besondere Mühe gegeben; ein gutes Recitativ sei schwerer zu machen, als Arien. Diese ganze Ausführung ist ein neuer Beweis der Verlegenheit, in welcher die deutsche evangelische Kirchencomposition sich damals befand. Die durchdringende herzhafte Melodie verschwand vielfach hinter Künsteleien. Aber Melodien, wie Mattheson sie im Sinne hatte und praktisch ausführte, verwandelten die geistliche Musik in schale Cantaten zu gereimten Worten.

5.

Das Lied des Lammes, zur Fastenzeit angestimmet von Mattheson. 5 Bl. 4.

Bibeltext mit Choralversen und choralartig gereimten Betrachtungen. Die beiden letzten sind im Schlussvers verflochten, wie mehrfach in damaligen Gedichten:

Schlafe wohl nach deinem Leiden!
Choral. *Ach Jesu, dessen Schmerzen*
Mir all mein Heil erworben, —
Ruhe sanft nach hartem Streit!
Komm, ruh' in meinem Herzen,
Das in der Sünd' erstorben.
Weil dein Tod uns Himmelsfreuden,
Weil dein Kampf uns Sieg bereit.
Lass dir's gefallen, ich will dir
Dein Grab bereiten, in mir hier:
So leb' und sterb' ich selig.
Schlafe wohl nach deinem Leiden,
Ruhe sanft nach hartem Streit!

6.

Der aller-erfreulichste Triumph, in einem Oratorio vorgestellet und am dritten h. Ostertage aufgeführet von M. 4 Bl. 4.

7.

Die durch Christi Auferstehung bestätigte Auferstehung aller Todten, am heil. Osterfeste aufgeführet von J. Mattheson, hochfürstlich Schleswig-Holsteinischem Kapellmeister. (Oratorio.) 8 Bl. 4.

Gedichtet von Weichmann. Gehört zur Poesie des in den Wolken fliegenden Christus, nur fehlen ihr die rechten Flügel. Die zahlreichen poetischen Unholde dieser Art wurden durch Klopstock in den Abgrund gebracht. Nur ein einziger Choral (Jesus meine Zuversicht) kommt vor, und zwar paraphrasirt; Bibelsprüche bilden die Chortexte. Rache, Furcht, Glaube, Hoffnung, Freude, Chor der zuerst bekümmerten und hernach getrösteten Seelen.

Für eine heiter-jauchzende Kirchenmusik bringt M. in der Vorerinnerung allerlei Zeugnisse bei und sagt dann: »Ich füge diesen Zeugnissen hinzu: Dass das Lob Gottes das vornehmste und eigentlichste Stück des Gottesdienstes sei. Denn Lehren und Predigen gereichet nur bloss zu unserm Dienst, weil wir unwissende arme Menschen sind ... und da die freudige Musik zu solchem Lobe und Danke das meiste und schönste beiträgt,

so ist solche bei dem eigentlichen Gottesdienste allerdings mit obenan zu setzen, zumal da auch Lehren und Beten selbst musikalisch verrichtet werden kann und verrichtet wird.« Diese Bemerkung trifft den Kern der Sache. Weiterhin werden Luther's Worte vom Eselsgeschrei des Chorals angeführt, worüber er später handschriftlich bemerkt hat: »Dass dieses theure Rüstzeug Gottes den Choralgesang ein wildes Eselsgeschrei nennet, geschiehet nicht respectu der Melodien, als deren viele wunderschön sind, noch weniger zur Anzüglichkeit der Gemeine, deren Glieder unmöglich alle im Psalm-Singen recht unterrichtet sein können; sondern Lutherus zielet vornehmlich damit auf die untüchtigen Vorsänger, Schulmeister, Chorjungens ꝛc., deren auch bei unsern Zeiten keiner eine Note kennet, wie solches an der jämmerlichen Currente hier in Hamburg unter andern mit Schmerzen und Schande zu erfahren.«

8.

Der unter den Todten gesuchte, und unter den Lebendigen gefundene Sieges-Fürst, am Osterfeste in einem Oratorio aufgeführet von Mattheson. 4 Bl. 4.

Blos das Marienspiel mit Petrus, Christus, Engel und Tod, lyrisch gehalten. Zum Schluss ein Choral.

9.

Die gnädige Sendung Gottes des heiligen Geistes, am dritten h. Pfingsttage aufgeführet von Mattheson. 4 Bl. 4.

Jesus und der heil. Geist treten hier als zwei besondere Personen auf; dazu Petrus, Joannes, die Seele, zweene Spötter, einige Ausländer, Chor der Jünger, Chor der Gemeine. Man sieht leicht, dass das Pfingstevangelium sich nur gezwungen in eine oratorisch-dramatische Form verwandeln lässt. Alle diese Singstücke zerfallen in zwei Theile, vor und nach der Predigt; auch diejenigen, bei denen solches nicht ausdrücklich angegeben ist.

10.

Die Frucht des Geistes, in einem Oratorio auf Pfingsten musikalisch vorgestellet von Mattheson. 4 Bl. 4.

»Recitirende im Oratorio: Charitas. Gaudium. Pax. Patientia. Benignitas. Bonitas. Fides. Mansuetudo. Castitas. Pentecoste. Chorus.« Diese rein lyrische Behandlung ist dem Pfingstfeste allerdings am angemessensten.

11.

Das Grosse in dem Kleinen, oder Gott in dem Herzen eines gläubigen Christen, am h. Pfingstfeste in einem Oratorio vorgestellet von Mattheson. 4 Bl. 4.

Dem vorigen ähnlich.

12.

Das irrende und wieder zurecht gebrachte Sünden-Schaaf, am dritten Sonntage nach Trinitatis in einem Oratorio vorgestellet von Mattheson. 4 Bl. 4.

13.

Christi Wunderwerke bei den Schwachgläubigen, von Mattheson. Am 5. Sonnt. p. Tr. 4 Bl. 4.

14.

Die glücklich streitende Kirche, von Mattheson. Am 8. Sonnt. p. Tr. 4 Bl. 4.

15.

Chera, oder die leidtragende und getröstete Wittwe zu Nain, von Mattheson. Am 16. Sonnt. p. Tr. 4 Bl. 4.

Ganz dramatisch, mit den nöthigen Erbaulichkeiten versetzt und in der elegischen Stimmung des Vorganges. Was bei alledem noch für die eigentliche Predigt übrig blieb, ist schwer zu sagen.

16.

Die göttliche Vorsorge über alle Kreaturen, in einem Oratorio von Mattheson. Am 15. Sonnt. p. Tr. 4 Bl. 4.

Poesie von König.

17.

Der liebreiche und gedultige David, in ein Oratorio gebracht von Mattheson. Am 18. Sonnt. p. Tr. 6 Bl. 4.

Behandelt Absolon's Empörungsgeschichte auf eine elende Art.

18.

Der verlangte und erlangte Heiland, zur Bezeugung Gottgewidmeter Weihnachtsfreude, sammt angehängtem zweichörichten Magnificat oder Lobgesang Mariae, von Mattheson. (Oratorio.) 3 Bl. 4.

19.

Die freudenreiche Geburt Jesu Christi nach Lucas, von Mattheson. 3 Bl. 4.

Bibelworte, mit Chorälen und Betrachtungen durchflochten.

20.

Das grösste Kind, in einem Oratorio auf Weihnacht, von Mattheson, Directore der Musik im Dom. 5 Bl. 4.

Umgedichtete Bibelworte mit vielen Choralversen.

21.

Cantata . . . von Mattheson. 4 Bl. 4.

Ist das obige Stück Band A No. 8 für den Pastor Sass in Altona.

22.

Der Altonaische Hirten-Segen, nebst einer Passions-Andacht über den verlassenen Jesum, von Mattheson. 4 Bl. 4.

»Vor der Predigt« die Passionsandacht: »nach der Predigt« der Hirtensegen »in einem Oratorio: das Altonaische Israel, die Göttliche Antwort, die Wahrheit, die Heiligkeit, die Gemeine«, — und zwar zur Einführung der Prediger Schultz und Pieter.

(Schluss folgt.)

Zur Verbesserung des Musikunterrichtes.

Von A. Tuma.

(Fortsetzung.)

IX.

Unterricht im Spielen der Streich- und anderer Instrumente.

Grosse Aehnlichkeit mit dem Gesangunterrichte hat der Unterricht im Spielen der Streichinstrumente; der das Studium der Tonhöhenerzeugung begründende theoretische Unterricht ist nämlich musikalischerseits ganz derselbe und die technischerseits zur Verwendung gelangenden tonischen Objecte sind einschliesslich der dazu gehörenden Formulare der Gattung und Form nach ebenfalls dieselben, wie beim Gesangunterrichte; der Unterschied zwischen den beiden Lehrfächern besteht nur darin, dass, weil die Mechanik der Tonerzeugung beim Spielen eines Streichinstrumentes anderer Art als beim Singen ist, für den Unterricht im ersteren Fache die tonischen Objecte eine andere Systemisirung und die rhythmischen Formulare eine den auf den Streichinstrumenten möglichen Spielfeldern entsprechende andere Einrichtung als die für den Gesangunterricht bestimmten Objecte gleicher Gattung erfordern.

Die Beschaffenheit der Mechanik der Tonerzeugung beim Violinspielen erfordert z. B., dass der Lernende zuerst die *E*-Saite stimmen und mit Benutzung derselben den Bogen führen lernt. Das nächste tonische Object bildet der auf Grundlage des Quartintervalles ($\overline{\overline{e}}\ \overline{\overline{a}}$) zu erzeugende Ton $\overline{\overline{a}}$, von welchem nach abwärts dann die Triade $\overline{\overline{a}}\ \overline{\overline{g}}\ \overline{\overline{f}}$ zu entwickeln, dieser hierauf wieder auf Grundlage des Quartintervalles ($\overline{\overline{f}}\ \overline{b}$) der Ton $\overline{b}$ beizufügen und schliesslich jede durch Combination und Permutation der dadurch gegebenen fünf Elemente ($\overline{\overline{e}}, \overline{\overline{f}}, \overline{\overline{g}}, \overline{\overline{a}}$ und $\overline{b}$) effectuirbare Tonfolge mit Berücksichtigung aller dabei

anwendbaren Arten der Tonverbindung und Tontrennung von dem Lernenden bis zur Erreichung des ersten Partiallehrzieles (Geschwindigkeit = 240 pro Minute) einzuüben.

Bis zu demselben Grade der Fertigkeit muss es der Lernende demnächst in der Ausführung derjenigen Objecte, die bei Anwendung derselben Fingerstellung auf der *A*-Saite (die er bereits stimmen lernte) möglich werden, also von der Quart *a d* und der Tonfolge *d c b* ausgehend, in der Ausführung der über den Griffstellen *b, c, d* und *es* bewirkbaren Fingerfolgen *) bringen. Dass in weiterer Folge die durch Anwendung derselben Fingerstellung auf der *D*- und *G*-Saite entstehenden Objecte ebenso einzuüben sind und in welcher Weise dies zu geschehen hat, ist jetzt schon leicht zu errathen; kann der Lernende nicht nur die aus dieser ersten, sondern die aus jeder über einer Saite möglichen Fingerstellung resultirenden Tonfolgen mit derselben Fertigkeit richtig erzeugen, so hat er die erste Spielmanipulation bis zu dem oben genannten Grade vollständig erlernt.

Die zweite Spielmanipulation dient zur Erzeugung von Tonfolgen, die, obwohl aus auf zwei, drei oder allen Saiten zerstreut liegenden Tönen bestehend, doch so beschaffen sind, dass bei der Ausführung derselben (wie es z. B. beim Spielen aus den Tönen *a, h, cis, d, e, fis, gis, a, h* oder *b, c, d, es, f, g, a, b* bestehender Tonfolgen geschieht) auf jeder Saite dieselbe Fingerstellung zur Verwendung gelangt.

In den Bereich der dritten Spielmanipulation gehört die Ausführung aller Objecte, die bei Anwendung derjenigen Fingerstellungen in die Erscheinung treten, bei welchen die Finger nicht auf eine Saite, sondern auf verschiedene Saiten zu stehen kommen; durch das Studium des Inhaltes der betreffenden Objecttabellen wird daher die Erzeugung aller möglichen Zusammenklänge, aller aus den Bestandtheilen jeder einzelnen dieser Fingerstellungen combinirbaren Tonreihen und aller ein Gemisch von einzelnen Tönen, Tonreihen und Zusammenklängen aufweisender, im Bereiche einer und derselben Fingerstellung liegender Objecte erlernt. **)

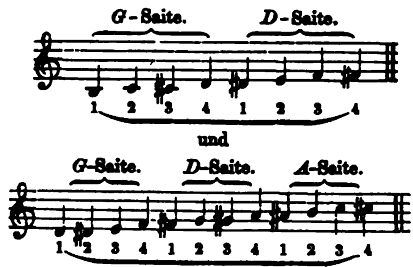
Die Ausführung der Objecte der vierten Spielmanipulation erfordert Veränderungen der Fingerstellung auf einer Saite und die Anwendung verschiedener Fingerstellungen auf verschiedenen Saiten und die fünfte Spielmanipulation liegt vor, wenn mit den Veränderungen der Fingerstellungen zugleich Veränderungen der Armstellung (der sogenannten Lage) eintreten; die sechste Spielmanipulation endlich besteht in der Erzeugung der Flageolettöne und der aus diesen combinirbaren Tongruppen.

Durch die vorstehend beschriebene Eintheilung der mechanischen Objecte in Spielmanipulationen, welche auf der logisch richtigen Gruppirung der beim Violinspielen sich vollziehenden Bewegungen der Finger und des Armes beruht, ***) erscheint dieses Lehrmaterial wohl classificirt aber nicht systemisirt; den richtigen Begriff von der Ordnung, in welcher die den Spielmanipulationen gattungweise einverleibten Objecte im Sinne des neuen Lehrsystems aufeinander zu folgen haben, erhält jedoch der geehrte Leser, wenn er sich von jeder Manipulation die einfachsten Objecte abgetrennt und an die Spitze des Systems gestellt, diesen Objecten eine Reihe ebenfalls allen Manipulationen entnommener Objecte beigefügt und dieses Verfahren bis zum Anreihen der letzten Objecte fortgesetzt denkt.

Werden beim Spielen die Spielmanipulationen richtig angewendet, so ergiebt sich der richtige Fingersatz, und diesen erlernt der Schüler besonders durch das Studiren der Spielfelder und Spielfeldercombinationen.

Zufolge der bereits im Jahrgange 1875 Sp. 372 gegebenen Begriffsbestimmung gilt nur eine Reihe von Griffstellen, die zur Erzeugung nach einer Richtung (aufwärts oder abwärts) aufeinanderfolgender gebundener, also mit einem Bogenzuge zu effectuirender Töne benutzt wird, als Spielfeld, und da sich alle aus nicht mehr als vier Griffstellen bestehenden einfachen und die aus diesen zusammengesetzten, sowie alle auf den vier Saiten überhaupt möglichen zwei-, drei- und vierfachen und gemischten Spielfeldercombinationen *) unter den Objecten der ersten und dritten Spielmanipulation vorfinden und der Unterschied zwischen den Objecten der sechsten Spielmanipulation und jenen der ersten fünf Spielmanipulationen nur in der Verschiedenheit des Mechanismus der Tonerzeugung besteht, so ist über die Applicatur nur noch folgendes zu bemerken:

1) Nicht nur alle Töne, sondern auch alle Tonverbindungen müssen rein sein, und da die letzteren die Eigenschaft der Reinheit nur besitzen, wenn sie frei von den gemeinhin »Ineinanderklingen« und »Hinüberziehen« der Töne genannten Klangerscheinungen sind, so ist von den bei der Ausführung eines Spielfeldes oft anwendbaren verschiedenen Fingersatzarten diejenige die richtigste, durch die nicht nur der Gebrauch der leeren Saiten ausgeschlossen, sondern durch die auch überdies das Gleiten (Rutschen) der Finger während eines Bogenzuges nicht vorgeschrieben erscheint, und diese Weisung besitzt um so mehr Rechtsgültigkeit, als sie sogar bei der Ausführung der meisten chromatischen Spielfelder beachtet werden kann und wenn dies nicht angeht, eine momentane Unterbrechung (eine Theilung) des Spielfeldes dem Eintreten der oben zuletzt erwähnten fehlerhaften Klangerscheinung vorzuziehen ist. Von den chromatischen Spielfeldern



kann z. B. das erste unbedingt, das zweite aber wegen des engen Raumes, den die auf der *G*-Saite liegenden Griffstellen einnehmen, nur bedingungsweise von Jedermann mit Benutzung des angedeuteten richtigen Fingersatzes ausgeführt werden; wird einem dieser Spielfelder auch nur der nächstfolgende Ton beigefügt, so muss in einer den Vortrag am wenigsten schädigenden Weise eine Theilung des Spielfeldes stattfinden, wobei dann während der zu diesem Zwecke erforderlichen Strichunterbrechung oder Strichwendung (weil an der betreffenden Stelle keine Tonverbindung vorliegt) auch jeder Finger für zwei aufeinander folgende Griffstellen verwendet werden kann.

2) Tonverbindungen, bei deren Erzeugung ein Finger für

*) Von den Fingerfolgen und ihren Arten wurde bereits Sp. 582 des Jahrgangs 1876 das Nöthige gesagt; es ist daher hier nur zu erwähnen, dass, weil zur schriftlichen Darstellung dieser Objecte bezüglich der Streichinstrumente nicht die Ziffern 1, 2, 3, 4, 5, sondern die Ziffern 0, 1, 2, 3, 4 benutzt werden, auch die Bindung oder Trennung der Töne zu diesem Zwecke in anderer Weise, nämlich durch Bogen oder Punkte (1 4 3 0 2) verlangt wird.

**) Objecte dieser Gattungen sind z. B.

***) Vergl. Jahrgang 1876 Sp. 552.

*) S. Jahrgang 1876 Sp. 802 und 820.

zwei auf verschiedenen Saiten liegende Griffstellen benutzt wird, sind nur selten, und Tonverbindungen, bei deren Erzeugung nur eine Saite benutzt wird und auf dieser bei steigenden Tonfolgen die Fingerfolgen 2 1, 3 1, 4 1, 3 2, 4 2 und 4 3 oder bei fallenden Tonfolgen die Fingerfolgen 1 2, 1 3, 1 4, 2 3, 2 4 und 3 4 verwendet erscheinen, also z. B. mit Benutzung der *A*- und der *E*-Saite und des ersten Fingers die Tonfolge $\bar{h}\ \bar{\bar{f}}$ oder auf der letztgenannten Saite die Tonreihe $\bar{\bar{f}}\ \bar{\bar{g}}\ \bar{\bar{a}}\ \bar{\bar{h}}\ \bar{\bar{\bar{c}}}\ \bar{\bar{\bar{d}}}\ \bar{\bar{\bar{e}}}$ mit dem Fingersatze 1 2 3 1 2 3 4, worin die Fingerfolge 3 1 vorkommt, gespielt wird, sind nie correct.

Dass sich in Violinschulen fehlerhafte Fingersatzangaben der erwähnten Arten vorfinden und auch als Virtuosen geltende Violinisten nicht selten gegen die oben ad 1 und 2 gegebenen Vorschriften verstossen, spricht beides nicht gegen die letzteren, sondern beweist nur, dass dieser Musikzweig nicht auf der Höhe der Zeit steht.

(Folgt: Schluss vom IX. Abschnitt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Pianoforte.

Sonate für Pianoforte, componirt und Herrn Professor Dr. Ludw. Stark in Stuttgart gewidmet von **Eduard Hille.** Op. 44. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Pr. *M* 3,50.

△. Unsere Zeit kann nicht gerade darüber sich beklagen, dass auf dem Gebiete der Kunst geistiger Stillstand herrsche: im Gegentheil macht sich — möchten wir fast sagen — eine krankhafte Ueberproduction fühlbar und ist es auch dem Fleissigsten kaum möglich, die Masse von Literatur, mit welcher jedes neue Jahr uns überschüttet, zu überblicken, geschweige Weizen von Spreu zu sondern. Und dass die Spreu den Weizen überwiegt, ist nur eine Folge des Uebertretens der ewigen Gesetze wahrer Schönheit, der in Naturgesetzen wohlbegründeten Formen, die eine sogenannte freie Genialität als dem unabhängigen künstlerischen Schaffen nur hemmend erklärt. Um so wohlthuender berührt uns dann hin und wieder eine im Verborgenen still und segensreich wirkende lautere Künstlerseele, die, nicht dem Götzen des Tages huldigend, die reinen Ideale der Kunst hoch hält und ihr Inneres vor dem Schmutz des Tages bewahrt. Solch eine echte Künstlerseele tritt uns in Eduard Hille, akad. Musikdirector in Göttingen, entgegen. Er ist wieder einmal ein lebendiger Beweis für die Richtigkeit jenes Satzes, dass der Fortschritt in der Tonkunst nicht in Schaffung neuer Formen, sondern in neuen Gedanken zu suchen ist. Wie er uns in seinen warm, tief und keusch empfundenen, nur leider ziemlich unbekannten Liedern, auf die wir ein ander Mal zurückkommen möchten, Schätze von unvergänglichem Gehalte gegeben, so hat er mit seinem Op. 44 unsere Literatur um ein Werk vermehrt, das würdig ist, zu den Perlen classischer Kammermusik gezählt zu werden.

Erfasst uns der erste Satz, C-moll, mit seinem markigen, Kraft und Feuer sprühenden und doch ein heimlich nagendes Leid in sich bergenden Thema, dem der Seitensatz tröstend und mild verklärend gegenüber tritt (letzterer ebenso neu als geistreich das zweite Mal in F-dur), mit Gewalt und lässt uns in das wohl auch an manchen Schmerzen und Enttäuschungen reiche Innere des Künstlers einen tieferen Einblick thun, so führt uns der zweite Satz, As-dur, mit seinen fast an Schubert erinnernden weichen Melodien in die Dämmerstunde seligen Träumens, da der Geist, losgelöst von der Materie, holde Bilder der Phantasie an sich vorüberschweben lässt. Doch der Kampf des Daseins lässt nicht lange träumen, und so reisst uns der dritte Satz, wieder C-moll, in wildem Lauf über Klippen und Felsen dahin, nirgends Ruhe noch Rast findend und doch der Erlösung entgegen eilend in dem majestätischen, marschartigen Schlusssatz, C-dur mit verwandten Anklängen an das Hauptthema des ersten Satzes und somit über das Ganze einen Schimmer der Verklärung des endlich Errungenen breitend.

Mit dem Wunsche, dass der Componist uns noch oft mit ähnlichen Werken erfreuen möge, sei das Werk einem Jeden, der in der Kunst nur das Hohe und Edle sucht, bestens empfohlen.

Streichquartette.

Josef Rheinberger. Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncello. Op. 89. Partitur Pr. 4 *M*. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Rheinberger's Name hat einen guten Klang in der musikalischen Welt. Was uns von ihm bislang zu Gesicht und Gehör kam, war immer der Beachtung werth, vielfach sehr gelungen. Von durchschlagendem Erfolge freilich waren seine Werke bisher nicht, doch haben einzelne von ihnen in weiteren Kreisen die Aufmerksamkeit von Kennern und Laien auf sich gezogen und die besten Erfolge erzielt. Er gehört zu denjenigen lebenden Meistern, welche nicht so bekannt sind, als sie zu sein verdienten. Im Allgemeinen imponirt er gerade nicht durch besondere Macht und Grösse der Erfindung, aber er erfindet eigenartig und edel aus sich heraus, ohne um die Gunst des Publikums zu buhlen, und ist ein sehr gewandter und feiner Arbeiter, dem der Faden so leicht nicht reisst. Hoffentlich wird er nach und nach allgemeiner bekannt, und wir wünschen ihm, dass dies noch bei seinen Lebzeiten der Fall sein möge. Auch auf obiges Quartett lässt sich anwenden, was wir im Allgemeinen über des Componisten Werke bemerkten. Es besteht aus den üblichen vier Sätzen: *Allegro* (₵, C-moll mit Durschluss), *Adagio* ($^6/_8$, E-dur), *Scherzo* ($^3/_4$, C-dur), *Finale* (C, C-moll mit Durschluss), es ist durchaus klar und verständlich und im wirklichen Quartettstil gehalten, gewandt und bündig in den Normalformen gestaltet und inhaltlich frisch und anregend, ohne gerade mit sich fortzureissen oder die ganze Summe unseres Nachempfindens in Anspruch zu nehmen. So empfiehlt sich das auch nicht schwer auszuführende Werk den Quartettspielern; wir sind überzeugt, dass es diesen sowie den Zuhörern Vergnügen machen wird. Seines Erfolges dürfte es ziemlich sicher sein, wenn die Florentiner, deren Anführer Jean Becker das Werk gewidmet ist, es vorführen.

Friedrich Gernsheim. Quartett (No. 2. A-moll) für zwei Violinen, Viola und Violoncello. Op. 31. Partitur Pr. 4 *M*. Cassel und Leipzig, C. Luckhardt.

Gernsheim's Quartett ist ebenfalls ein Opus, das von der Begabung seines Verfassers rühmliches Zeugniss ablegt. Das Streben allein schon, in dieser schwierigen Musikgattung etwas zu leisten, verdient Anerkennung, um wie viel mehr, wenn es von Erfolg begleitet ist. Wir fordern nicht Alles von Allen, aber man soll es uns auch nicht verdenken, wenn wir denjenigen, welcher ein tüchtiges Streichquartett schreiben kann, künstlerisch höher stellen als den, welcher nur kleine Waare liefert, mag sie noch so gut sein. Jedenfalls ist des Ersteren Talent ausgiebiger, seine Arbeitskraft grösser und häufig wohl auch sein Wissen umfassender, wobei es uns nicht einfällt, zu bestreiten, dass man auch im Kleinen gross sein kann. Auch das Gernsheim'sche Werk mögen gut geschulte Quartettspieler nicht unberücksichtigt lassen. Seine innere wie äussere Gediegenheit werden ihm bei soliden Spielern und Hörern bald

Sympathien erwerben. Recht brillant und frisch klingt der letzte Satz; er erinnert wohl einmal an den Orchestersatz, doch nur vorübergehend, sonst ist der Quartett-Charakter gewahrt. Die vier Sätze des Werkes sind: 1 — *Allegro* 3/4 A-moll, 2 — *Adagio* C Des-dur, 3 — *Molto vivace* 3/4 A-moll, 4 — *Allegro moderato* C A-moll. *Freidank.*

Instructives für Gesang.

H. Panofka. Douze Vocalises pour Basse avec accompagnement de Piano. Op. 90. Deux cahiers à 3 *M*. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1878.

Panofka erwarb sich bald den Ruf eines tüchtigen Gesanglehrers, und auch seine instructiven Gesangwerke fanden schnell Anklang und ziemlich weite Verbreitung. Obige Vocalisen werden von den Sängern ebenfalls willkommen geheissen werden. Sie zeichnen sich vor manchen anderen ihrer Art aus durch fest gegliederte freundliche Melodie, solide Mache und correcte harmonische Fassung. Mit letzterer wird es bei solchen Uebungen nicht immer sehr genau genommen und doch ist grosses Gewicht darauf zu legen, dass des Sängers Ohr auch nach dieser Seite hin gebildet werde. Welche Zwecke jede der Vocalisen verfolgt, wird der Sänger sogleich erkennen. Die dem jedesmaligen Charakter der Vocalise gut angepasste Begleitung wird jeder mittelmässige Spieler leicht bewältigen. Seien unsere Basssänger auf die Vocalisen nachdrücklich aufmerksam gemacht. *Freidank.*

Berichte.

Elbing, 14. October.

Am 8. October führte Cantor Odenwald mit dem 80 Mitglieder zählenden Kirchenchore, einem aus Musikern und Dilettanten der Städte Elbing, Marienburg, Pr. Holland und Danzig gebildeten Orchester von 40 Mann (darunter 25 Streichinstrumenten) und einer von dem Orgelbauer Terletzki hier bereitwilligst hergegebenen und aufgestellten und von Herrn Domorganisten Lessmann aus Marienwerder gespielten Orgel, Händel's Belsazar nach der Originalpartitur der deutschen Händelgesellschaft auf. Die Soli wurden von Fräulein Breidenstein (Nitocris), Fräulein Hildebrandt, Schülerin Odenwald's (Cyrus), Herrn Pielke aus Leipzig (Belsazar) und Herrn Speith aus Hannover (Gobrias, Daniel und Bote) gesungen. Was unter Odenwald's specieller und dauernder Leitung studirt war (die Chöre, die Instrumentalpartien, die Partie des Cyrus) wurden ganz makellos ausgeführt.

Das herrliche Werk, das auch in Musikerkreisen noch lange nicht genug gewürdigt wird, hat, wie zu erwarten war, von den Kritikern unserer Winkelblätter eine gar üble Behandlung erfahren. Natürlich machen die »Allonge-Perrücke der Recitative und Arien«, das »kindlich ausgestattete« Orchester, und ähnliche abgedroschene Redensarten wieder die Hauptsache der Kritiken aus.

Gleich nach Beendigung des Concertes wurde die Orgel abgebrochen, mittels besonderer Fuhre nach Danzig gesendet, dort im Saale des Schützenhauses aufgestellt, und am 5. October erschien Odenwald mit seinem ganzen Kirchenchore, dem ganzen Orchester und Herrn Lessmann in Danzig und wiederholte die Aufführung vor dem kunstsinnigen Publikum der Hauptstadt unserer neuen Provinz Westpreussen. Das Danziger Publikum brach — etwas ganz Unerhörtes bei Oratorienaufführungen — nach dem ersten Chor der Babylonier in einen vollständigen Beifallssturm aus, und es wurde fast jede Nummer des Werkes applaudirt, besonders aber die ganz vorzüglich executirten Chöre. Von den Solisten wurde die Schülerin des Herrn Odenwald, Fräulein Hildebrandt, am meisten ausgezeichnet. Das Danziger Publikum entwickelte dabei einen sehr feinen Geschmack, und jeder Applaus enthielt in sich (d. h. in der grösseren oder geringeren Intensivität) die durchaus angemessene und richtige Beurtheilung der betreffenden Leistung. Hier fand auch die ganze Aufführung und das Werk in dem Kritiker der Danziger Zeitung (Musikdirector Markull) einen durchaus competenten Beurtheiler.

Der pecuniäre Erfolg war (weil man in unserer Provinz dergleichen Aufführungen noch nicht genügend zu schätzen versteht) ein durchaus unzureichender. Hoffentlich werden aber unsere Provinzialbehörden nun das Civilisatorische der Bestrebungen Odenwald's und die Bedeutung des Elbinger Kirchenchors für die ganze Provinz anerkennen und demzufolge die nöthige Subvention zur Erhaltung dieses Instituts hergeben. Wäre es nicht zweckmässig, correcte Orchesterstimmen, welche genau mit der Originalpartitur der Händel'schen Werke übereinstimmen, herauszugeben? Das würde nicht blos die Aufführung und Verbreitung dieser Werke, sondern auch die Reinerhaltung der Instrumentation erleichtern.

Anmerkung. Correcte, mit Händel's Partitur übereinstimmende Orchesterstimmen sind längst ein Bedürfniss gewesen und würden auch schon vor Jahren hergestellt sein, wenn nicht allerlei Hemmnisse dazwischen getreten wären. Im Laufe des nächsten Jahres sollen die Stimmen zu mehreren Oratorien in Angriff genommen werden, theils durch Stich, theils durch Abschriften; die Orchesterstimmen zu Israel in Aegypten sind im Stich nahezu fertig und bereits nach einigen Monaten zu beziehen. Dies zur vorläufigen Nachricht auf vielfache Anfragen, deren directe Beantwortung mir leider nicht immer möglich ist. *Chr.*

Göttingen, 20. October. —*e.* (Musikalischer Novitäten-Zirkel.) Der Buch- und Musikalienhändler Herr Spielmeyer hier hat soeben ein Unternehmen ins Werk gesetzt, das Beachtung verdient. Er richtete nämlich einen »Musikalischen Novitäten-Zirkel« ein, der in Abtheilung I Instrumentalmusik, in Abtheilung II Vocalmusik umfasst. Natürlich kommt hier Alles auf die Auswahl der in Umlauf zu setzenden Werke an. Wird diese sorgsam und mit künstlerischer Einsicht getroffen, so kann das Unternehmen zu Förderung guten musikalischen Geschmackes und Sinnes viel beitragen und nach noch anderen Seiten hin günstig, anderenfalls aber auch schädlich genug wirken. Doch der Herr Unternehmer verspricht in seinem Circular, das Erstere thun zu wollen, und so haben wir keinen Grund, anzunehmen, dass er sein Versprechen nicht halten und den Rath erfahrener und unparteiischer Künstler zurückweisen werde. Die äussere Einrichtung ist die gewöhnliche: jeder Theilnehmer erhält vier Werke, die allwöchentlich gewechselt werden, und zahlt einen Abonnementsbetrag von jährlich 12 *M*; für diesen hat er das Recht sich Musikalien aus der Zahl der Werke, welche circulirten, als Eigenthum auszuwählen. Es liegt auf der Hand, dass, besonders bei einer erheblichen Theilnehmerzahl, der Unternehmer auch ein Geschäft dabei machen kann, und wenn ers thut, ist es ihm nicht zu verdenken, denn er ist Geschäftsmann. Dass er jedoch in erster Linie Kunstinteressen fördern will, wollen wir gern glauben. Mag er in solch löblichen Gesinnungen beharren und, wenn schlimmsten Falls das Geschäft wenig oder nichts abwerfen sollte (was kaum anzunehmen ist) in dem Bewusstsein Trost und Beruhigung finden, dass er sich um die Kunst verdient macht. Wie wir das Unternehmen ansehen, verdient es Förderung von Seiten des Publikums, der Künstler und der Verleger und eine wohlthätige Wirkung im Grossen würde nicht ausbleiben, wenn man sich zur Nachahmung in andern und besonders grossen Städten entschlösse. Zu ihr möchten wir hierdurch Anregung gegeben haben. Nöthig aber ist immer, wir heben es wiederholt hervor, dass ein solches Unternehmen auf vorwiegend künstlerischer und nicht rein geschäftlicher Basis ruht.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 30. October 1878. **Nr. 44.** XIII. Jahrgang.

Mozart's Werke.

Serie I.

No. 11. **Missa brevis** für vier Singstimmen, zwei Violinen, zwei Trompeten, Pauken, Bass und Orgel. C-dur 4/4. Köchel No. 259.

No. 12. **Missa** für vier Singstimmen, zwei Violinen, zwei Oboen, zwei Hörner, zwei Trompeten, Bass und Orgel. C-dur 4/4. Köchel No 262.

Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. ℳ 7.

Die neuesten Mittheilungen genannter Firma enthalten ein namentliches Verzeichniss der Förderer sowie der Subscribenten der Gesammtausgabe der Werke Mozart's. Die Zahl dieser ist eine so bescheiden kleine, dass unwillkürlich die Frage sich aufdrängt, ob im Allgemeinen die Theilnahme für die Schöpfungen Mozart's abgenommen hat. Dieses kann gewiss in Abrede gestellt werden. Seine Opern füllen noch wie vor 100 Jahren die Theater, Concertprogramme werden selten sein, die seinen Namen nicht enthielten. Der Theilnahmlosigkeit des Publikums muss deshalb etwas Anderes zu Grunde liegen. Möglich, dass einzelne Privatpersonen durch den Preis, dass musikalische Dilettanten durch die Ausgabe als Partitur, die doch nicht Jedermanns Sache ist, sich haben abschrecken lassen; zu verwundern bleibt immer, dass so wenige Kunstinstitute es der Mühe für werth gehalten haben, sich in den Besitz dieser Ausgabe zu setzen. Es wird also wie vor Jahren nach den vorhandenen Stimmen gegeigt und gesungen werden, unbekümmert darum, ob diese originalgetreu sind oder nicht. Ich könnte eines der grössten Theater Deutschlands bezeichnen, in dem die Opern Mozart's nach ganz alten Ausgaben aufgeführt werden. Das Vorhandensein neuerer Editionen, die mit den Autographen verglichen sind, wird einfach übersehen, selbst wenn diese wie beim Don Juan in zwei verschiedenen Versionen vorliegen. Ist es da kleineren Bühnen zu verargen, wenn sie die Kosten der Neuanschaffung einer Partitur scheuen?

Wer Gelegenheit gehabt hat, selbst die besten Stiche mit den Originalen zu vergleichen, der wird sich davon überzeugt haben, wie diese im Laufe der Jahre entstellt worden sind. Es erstreckt sich dieses nicht nur auf den überaus freigebigen Zusatz dynamischer Zeichen, sondern auch auf Aenderung von Noten, Hinzufügung neuer Instrumente u. s. w.
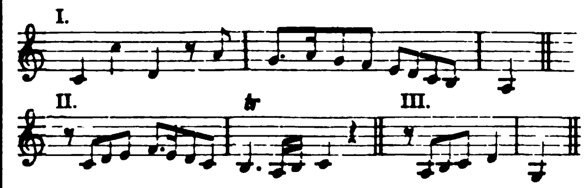
Wenn in Zukunft Institute, die es ernst mit der Kunst meinen und die Weisen Mozart's unverfälscht zu Gehör bringen wollen, sich indifferent zeigen und keine Einsicht in die zum grössten Theile Jedermann zugänglichen Autographe nehmen werden, so begehen sie eine Unterlassungssünde. Man ehre Mozart dadurch, dass man seine Werke von jeder fremden Zuthat reinige. Dies ist das Ziel, welches die neue Gesammt-Ausgabe anstrebt.

Die erstere Messe (Köchel 259) schliesst sich den früher besprochenen C dur-Messen (siehe No. 38 dieser Zeitung) eng an. Die Chöre sind homophon geschrieben, die Melodien gefällig, das Ganze eines gewissen Glanzes nicht entbehrend. Man fühlt aber durch, dass Mozart, eingeengt durch die ihn zwängenden Fesseln, welche die zeitweiligen Verhältnisse mit sich brachten, sich auch in dieser Messe nicht zu der Höhe hinaufschwingt, zu der wir in anderen bewundernd aufschauen. Den Glanzpunkt des Werkes bildet das *Benedictus*, ein Soloquartett mit Begleitung der Streichinstrumente und obligater Orgel. Diese vier Seiten enthalten wahrlich mehr des Melodischen, als manche dickleibige Partitur. Die Orgelstimme, ungemein zart gehalten, nur in den Schlusstakten vierstimmig, umspielt auf die sinnigste Weise, meist in Triolen, die Gesangstimmen. Von schöner Wirkung der vor dem Schlusse eingeführte Orgelpunkt auf der Dominante. Es verdiente wohl dieser Satz, in weiteren Kreisen bekannt zu werden.

Die ältere Cantaten-Sammlung von Breitkopf und Härtel hat dieser Messe entnommen:

Die Cantate 3	das *Sanctus* mit dem Texte:	Herr! vor deinem Throne,
	das *Gloria* - - - -	Seligkeit füllet alle Herzen,
	das *Credo* - - - -	Freut euch, ihr Christen.
Die Cantate 7	das *Benedictus* mit - -	Herr der Stärke,
	das *Agnus Dei* mit - -	O Lamm Gottes.

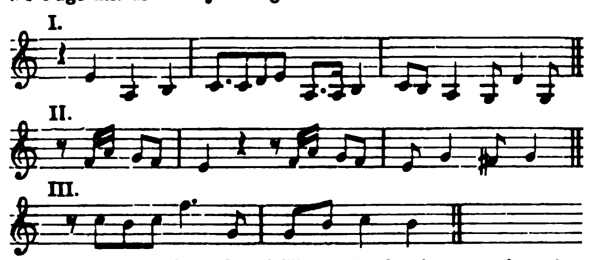
Die Messe Köchel No. 262 ist als die bedeutendste der C dur-Messen zu bezeichnen. Das *Kyrie* beginnt in den Gesangstimmen mit einer Combination von drei Themen. Dieselben lauten:



Diese Zusammenstellung tritt im Laufe des Satzes noch einmal auf. Es sind vier Versetzungen angewendet worden; auch die beiden nicht benutzten zeigen sich brauchbar.

Im *Gloria* ist es das *Cum sancto Spiritu*, welches unsere

Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt; es ist dieser Abschnitt als Fuge mit drei Subjecten gearbeitet. Die Themen sind:



Die erste 12taktige Durchführung ist durchaus regelmässig; im 13. Takte wird mit Hülfe eines ♯ nach der Parallelmoll-Tonart ausgewichen, wodurch bei der zweiten Durchführung das erste Thema vom zweiten zum dritten Viertel im übermässigen Secundenschritt erscheint. In dieser Periode zwei kurze Abschnitte, die durch Nachahmung des vorhandenen Materials gebildet werden. Die Engführungen, mit dem ersten Thema gebildet, beginnen mit einer solchen zwischen Sopran und Alt im Abstande von sechs Vierteln, dem sich zuerst die unteren, dann die oberen Stimmen, zwei Viertel näher an einander gerückt, anschliessen. Folgende Versetzungen der Themen sind angewendet worden: III I II

II III I

I II III.

Der erste Abschnitt des *Credo* ein stark instrumentirter Chor ohne hervorragende Bedeutung. Der canonische Eintritt der Gesangstimmen im *Adagio ma non troppo* bei den Worten *Et incarnatus est* von schönem Effect. Das *Et in Spiritum sanctum* wird durch ein längeres Instrumentalvorspiel eingeleitet und besteht in einem Wechselgesang einer Sopran-Solo-Stimme und des Chors. Das *Credo* wird beschlossen mit einer langausgesponnenen Fuge *Et vitam venturi saeculi*. Im *Benedictus* sind wiederum Solostimmen dem mit *osanna* antwortenden Chore gegenübergestellt. Ansprechend das dem Satze zu Grunde gelegte Motiv, auch mehrfach imitatorisch verwendet. Das *Miserere nobis* im *Andante* des *Agnus Dei* ist harmonisch reich ausgestattet, die Sprünge des Basses in die verminderte Septime von ergreifender Wirkung. Das *Dona nobis pacem* überaus wohlklingend und gefällig, die Stimmung eine fast zu heitere. Zur Rechtfertigung Mozart's sei jedoch erwähnt, dass der Zeitgeschmack es forderte, diesen Schlusssatz so anmuthig wie möglich zu gestalten. Die beiden Motive:



bilden den Stoff. In dieser Lage, sowie in der Umkehrung verbunden, entwickelt sich ein Satz grosser Lebendigkeit, zumal das Orchester, namentlich die Streichinstrumente sich lebhaft betheiligen. Der Schluss wird durch die beiden zum doppelten Werthe erweiterten Motive gebildet.

Paul Graf Waldersee.

Miscellanea Matthesoniana.

(Schluss.)

23.

Der siegende Gideon, wurde wegen des durch Ihro Röm. Kaiserl. Majestät Carl des VI glückliche Waffen, unter tapferer Anführung des durchlauchtigen Prinzen Eugenii, wider den Erbfeind am 16. Aug. 1717 befochtenen herrlichen Sieges und darauf erfolgter Uebergabe der Hauptfestung Belgrad, bei feierlicher Begehung des am 18. post trinitatis als den 26. Sept. verordneten Hamburgischen Dankfestes in dasiger Stiftskirche aufgeführet von Mattheson. 1717. 4 Bl. 4.

»*Oratorio*. Recitirende Personen: Jehova. Sionitin. Germania. Gideon. Herold. Chöre: die streitenden Israeliten; die erfreute Christen. Die Poesie hat Mons. Glauche, Rev. Minist. Candidat. verfertiget.« Von Germania wird Prinz Eugenius der »zweite Gideon« genannt. Der Herold sagt, nachdem Gideons Heldenthat behandelt ist: »Du Teutsches Israel, gedenke auch hierbei, was deine Pflicht an diesem Tage sei« u. s. w. Und nun folgen in Chören und einzelnen Stimmen patriotische Lobpreisungen. Das Ganze schliesst mit dem Chor der erfreuten Christen:

Herr Gott! wir danken dir mit Orgeln und Trompeten,
Mit Harfen und Pandor, Posaunen, Geigen, Flöten,
Und was nur Athem hat, ertöne für und für.
Herr Gott wir loben dich! Herr Gott wir danken dir!

Diese Cantate wurde ebenfalls in zwei Theilen vor und nach der Predigt aufgeführt. Es ist ein höherer Schwung darin, als in den übrigen Stücken. Was doch ein bischen nationale Erhebung gleich vermag.

24.

Der reformirende Johannes, an dem zweiten Jubelfeste der evangelisch-lutherischen Kirche zu Hamburg den 31. October Anno 1717 als am 22. nach Trinitatis begangen, von Mattheson. 1717. 8 Bl. 4.

Eine weitschweifige Reimerei, welche »ein Im Glauben Gewisser Lutheraner« verfasst hat, wahrscheinlich derselbe Glauche. Das Fest der Kirchenreformation wurde damals in Hamburg sehr rührig begangen, wenigstens erschienen viele Schriften über den Gegenstand.

25.

Das betrübte Schweden, von J. Mattheson, Canon. min. & Direct. Chori Cathedr. 4 Bl. 4.

Am 26. Febr. 1719 auf den Tod Karl's XII. wurde dieses in einem Trauergottesdienste aufgeführt. Poesie von G. W. Hero. »Der bethränte Elb-Fluss« spielt auch eine Rolle darin.

26.

Eine Gelegenheitsmusik. 1709. 4 Bl. 4.

»Johan Matthiesson« wartet mit derselben dem Rathe auf bei dessen »gewöhnlichen Ehren- und Freudenmahl auf Matthiae«, welches aber letzthin durch städtische Unruhen und Händel gestört sei.

27.

Serenata für Syndikus Joh. Anton Winckler, als er den 21. Oct. 1712 erwählt wurde. 7 Bl. 4. (»Poesia di Neudorff.«)

28.

Cantata von König, Musik von Mattheson, auf von Wich's Vermählung mit Fräul. v. Wedderkopp und zwar vorgestellt bei Gelegenheit des Festes, welches Wich 1714 auf die Krönung Georg's I. zum König von England anstellte. 4 Bl. 4.

29.

Die frohlockende Themse. Auf das Krönungsfest Georg Ludwig's. Serenata. (D. 15. Nov. 1714.) 8 Bl. 4.

Von König und Mattheson. Gehört zu dem in voriger Nummer erwähnten Feste und wurde während der Tafel aufgeführt, bei einer Illumination.

30.

Cantata, bei einer Vermählung aufgeführt d. 17. Juni 1714. 4 Bl. 4.

31.

Serenata, bei einer Vermählung d. 2. Sept. 1715, von König und Mattheson. 4 Bl. 4.

32.

Serenata auf den Prinzen Gagarin 1715. 6 Bl. 4.

33.

Oratorium von Mattheson, auf eine Vermählung d. 18. Nov. 1716, bei der Trauung in der Kirche aufgeführt. 4 Bl. 4.

34.

Serenata, bei derselben Hochzeit. 4 Bl. 4.

35.

Das hamburgische Tempel-Fest, beim Ehrenmahl des Domkapitels d. 17. Juni 1717. 4 Bl. 4.

Mythologischer Trödel.

36.

Oratorio bei der Trauung des Pastor Mentzer, Poesie von Glauche, d. 12. Aug. 1717. 4 Bl. 4.

37.

Serenata auf dieselbe Hochzeit, Poesie von König. 6 Bl. 4.

38.

Serenata auf eine Hochzeit, bei welcher der Herzog von Schleswig-Holstein anwesend war, d. 20. Oct. 1719. 6 Bl. 4.

»Erfindung, Worte und Music sind von Mattheson.« (Handschr.)

39.

Serenata am 8. Oct. 1719, ebenfalls bei Anwesenheit des gen. Fürsten, auch ganz von Mattheson verfasst. 4 Bl. 4.

Band C enthält 11 Stücke, 5 Poesien und 6 Werke in Prosa.

1.

Die geheimen Begebenheiten Henrico IV, Königs von Castilien und Leon, oder die getheilte Liebe, in einer Opera auf dem grossen Hamburgischen Schauplatz vorgestellet im Jahr 1711 im Monat Februarius. 30 Bl. 4.

»Eine von Mattheson eingerichtete und componirte Opera, die Hoe in Verse gebracht.« Dem englischen Gesandten J. Wich gewidmet, welchem, wie Mattheson in der Zuschrift sagt, bisher noch keine Opera dedicirt wurde, weil sich solches noch Niemand gelüsten lassen. Der Stoff ist dem Poeten, wie er gesteht, durch eine französische Bearbeitung zugegangen. Von Elvira, einer Geliebten des Alphonso, versichert Hoe im Vorwort: wenn diese Person nicht ein Muster heroischer Grossmuth sei, so wisse er nicht, was Grossmuth heissen könne. Im 9. Auftritt des 5. Actes fallen beide zusammen in Ohnmacht: Elvira zuerst, und nach zwölf Worten Alphonso gleichfalls. Dies möchte in der ganzen Opera der einzige Zug sein, welcher uns noch heute Vergnügen machen würde.

2.

Prologo per il Sacro del Rè Cristianissimo Lodovico XV. da rappresentarsi al famosissimo Teatro d'Hamburgo gli 26. d'Ottobre 1722. 4 Bl. 4.

»Le Parole sono ordinato dal Sig[re]. Mattheson, mà composte d'un Italiano grand Ignorante«. Später hinzu gefügt: »Viocca«.

3.

Zenobia, Oper in Hamburg 1721.

Ist die 1720 in London aufgeführte schöne Oper Radamisto von Händel (jetzt vollständig gedruckt in der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft, Band 63), von Mattheson aus dem Italiänischen übersetzt.

4.

Der ehrsüchtige Arsaces, Opera. Hamburg 1722.

Von Mattheson übersetzt. »Das Sujet dieser Opera ist eben dasselbe, welches ehemals von dem französischen Tragödien-Schreiber Mr. Corneille in seiner Piece über den Tod des berühmten Grafen von Essex behandelt worden.« Nur hat der italienische Librettist die Geschichte nach Persien verlegt, aus der Königin Elisabeth eine Statira, aus Essex einen General Arsaces gemacht.

»Die Arien hat theils Orlandini, theils Amadei gesetzet. Die Malerei der neuen Decorationen ist von Mr. Querfurt.« Dies war ein bekannter Maler von Ruf in braunschweigischen Diensten; im »Musikal. Patrioten« S. 191 nennt Mattheson W. Rabe als Maler, was sich nur auf die gewöhnliche Tagesarbeit beziehen wird.

»Was die Tänze betrifft. Weil die ganze Opera, wegen ihres sonderbaren Inhalts, keine andere Gelegenheit zum Tanzen geben können, als nur im Anfange bei dem Vermählungsfeste, so hat man daselbst eine ansehnliche rejouissance in einer grossen Chaconne, welche abwechselungsweise gesungen und von vielen Personen beiderlei Geschlechts getanzt wird, hineinrücken wollen.« Dieser Singetanz zu Anfang der Oper bei der Hochzeit von Mitranes und Rosmiri ist sehr ausgeführt, voll Abwechslung und originell durch den kurz rhythmisirten, an modernste Opernpoesie erinnernden Text. Er sei deshalb mitgetheilt.

Ciacona.

(Die Dames und Cavalliere fangen tanzend an.)

Alle.

Nichts enthält
Diese Welt
Mehr zu schätzen:
Nichtes kann
Jedermann
Mehr ergetzen:
Als wenn Herz und Hand
Mit Verstand
Knüpfet Hymens Band.

(getanzt von einem Cavallier.)

Statira.

Liebeslauf
Steiget auf
Bis zur Krone:
Sicherheit
Wird bereut
Auf dem Throne:
Hat man gleich
Oft dem Reich
Der Liebe abgesagt,
Fühlt man doch
Einst ihr Joch,
So dass es uns behagt.

(getanzt von zween.)

Megabises & Mitranes.

Wohl geschicht,
Wenn uns nicht
Venus Garten
Auf die Frucht,
So man sucht,
Lässet warten.
Wenn ein Herz
Voller Schmerz,
Das gänzlich ist entzündt,
Dergestalt
Alsobald
Auch Gegenliebe findt.

(getanzt von dreien.)

Stat. Meg. Mit.

Eifersucht
Bittre Frucht!
Dein Verüben
Sollte mich
Ewiglich
Nicht betrüben;
Wenn's so rein
Auch möchte sein,
Dass nur die Schönheit ohne Schuld;
Doch ihr Strahl
Brennt allemal
Und bringet uns zur Ungeduld.

(getanzt von Allen und gesungen zugleich.)

Alle.

Fröhliche Schaar,
Ehre das Paar,
Das empfindet
Wie schön es sei,
Wenn Lieb' und Treu'
Sich verbindet.
Alle Pracht
Wird verlacht,
Wo Liebe sieget:
Reich und Kron'
Giebt man schon,
Wo sie vergnüget.

Megabises.

Wenn Bestand
Ist verwandt
Mit der Liebe:
Ach! wie schön
Sind zu sehn
Ihre Triebe!
Kurze Freud
Bringet Leid
Und gross Betrüben;
Nur was währt,
Wird verehrt
Und gilt im Lieben.

(getanzt von einer Dame.)

Alle.

Wer denn vermeinet
So zu siegen,
Zu dem (wie es scheint)

Muss Bestand sich verfügen;
Sonst ist nichts geschehn.

Mitranes.

Unser Herz
Wird mit Scherz
Das Ende glücklich sehn.

Alle.

Schönste Flammen,
Vereinigt euch stets mehr und mehr:
Schlagt zusammen
Und bringet lauter Ruhm und Ehr'.

(getanzt von 4.)

Alle.

Nur für euch ist gemacht,
Was die Liebe hat erdacht.

Statira.

Tausend Ergetzen
Müssen setzen
Amor's Güter.

Stat. Mit.

Er kann verbinden
Und entzünden
Die Gemüther.

Megabises.

Weidet die Brust
Mit lauter Lust.

Stat. Mey. Mit.

Erhebt die Sinnen:
Führet den Streit,
Wo Lieblichkeit
Nur kann gewinnen.

(getanzt von 6.)

(der folgende Satz wird von Allen zugleich getanzt und gesungen.)

Alle.

Bannet ganz
Durch die Wonne,
Was das Herze kränkt:
Heller Glanz,
Wie die Sonne,
Sei dem Geist geschenkt.
Unzertrennt
Sind die Stricke,
So die Liebe reicht:
Wer sie kennt,
Kennt ein Glücke,
Dem sonst nichtes gleicht.

Dies ist der ganze Tanz. Wer in den Worten Unsinn nachweisen will, möge sich lieber an die modernen Producte dieser Art halten. Bei kurzen Reimen geht der Sinn sehr oft im Klingklang unter; nicht in der Sinnlosigkeit des Einzelnen, sondern in der Wahl des Versmaasses für ganze Scenen, oder gar für ganze Stücke, liegt daher der eigentliche Fehler.

An dramatischem Gehalt kann sich ein solcher Operntext mit einem recitirenden Trauerspiel natürlich nicht messen; vieles platzt hier ohne Entwicklung plump heraus, weshalb auch durch solche Opernversuche die Kunst bald wieder auf das poetische Schauspiel zurückgeführt werden musste. Aber überall, wo man es nicht mit dem Werden, sondern mit dem Dasein der Leidenschaft zu thun hat, ist dieser Text genügend, ja mitunter vortrefflich. Besonders glücklich ist das Heroische in Arsaces und in Rosmiri, seiner heimlichen Geliebten, ausgedrückt. Rosmiri, die zu Anfang des Stückes an Mitranes vermählt wurde, ist Arsaces in tiefer Liebe ergeben, wie er ihr. In der sechsten Scene des zweiten Actes vertheidigt sie sich gegen die Vorwürfe ihres Gemahls: »Wahr ist's (sagt sie), ich liebe einen Held, der meiner Liebe werth. . . Die Hand, die Brust, das Angesicht, die Zucht, die Treu', sind gänzlich dir verpflicht; das einz'ge Herze nicht.« Denn

Dal nostro volere L'amar non dipende, Un foco n'accende Che vien dalle sfere: L'ardore è fatale, E un petto mortale Resister non sà. Mà un core sincero, Che prezza sua fede, A un mal lusinghiero Constante non cede: E in mezzo a gli ardori Conserva i candori Di bella onestà. Dal nostro: *Da Capo.*	Die Liebe richtet sich nicht nach unserm Willen, sie wird von einem himmlischen Feuer entzündet: der Brand ist Göttlich, und menschliche Kraft kann ihm nicht widerstehen. Aber ein aufrichtiges, beständiges getreues Herz giebt einer solchen schmeichelnden Neigung kein Gehör, sondern erhält seine Unsträflichkeit, auch mitten unter den Flammen.

(II, 6.)

Und Arsaces sagt in der sechsten Scene des dritten Acts zu Rosmiri:

Das Leben und die Ehr'
Sind mir nur bloss um dich,
Und sonst nicht, lieb gewesen.
Doch, da das geizige Verhängniss mich,
Mit dir, mein Schatz, um alles hat gebracht,
Ist mir nichts übrig mehr,
Das würdig zu erlösen (erlesen).
In deiner Hochzeit Pracht
Ist meine Hoffnung ganz vergangen.
Und da sich deine Hand Mitranes übergab,
Schrieb sie mein Urtheil selbst, und zeigte mir das Grab.
Die Hoffahrt ist nicht Schuld, auch nicht mein Eigensinn,
Dass ich gar keine Gnade mag erlangen;
Der Liebe Uebermaass allein!
. . . .
Mein Leben war mir lieb, doch nur um deinentwegen,
Und um das Vaterland. (III, 6.)

In solchen Scenen hebt sich auch die Sprache höher. Der Schluss ist, dass Rosmiri nach Arsaces' Tode Gift nimmt, und Statira (letzte Scene, allein) von Furien gepeinigt wird. Das war kein Opernschluss in damaliger Weise, sondern der Schluss eines recitirenden Drama.

5.

Nero, in einem Singspiele . . . Hamburg, 1723.

Hier hat Mattheson auch vier Arien von seiner Composition beigesteuert, die übrige Musik war von Orlandini, dem Kapellmeister des Grossherzogs in Florenz. In dem gehaltlosen Stück sind hauptsächlich die ausschweifenden Maschinenkünste auffallend.

6.

Briefe so zwischen dem Graf Gyllenborg u. s. w. gewechselt worden, betreffend den Anschlag einer anzustiftenden Rebellion, unterstützet durch schwedische Macht . . . übersetzet von Mattheson. Hamburg 1717. 32 Bl. 4.

7.

Das in allen Rechten fest gegründete Verfahren mit dem schwedischen Gesandten . . . in einem Parisis. Briefe v. 19. März 1717 dargestellet . . . übersetzet durch Mattheson. Hamb., April 1717. 20 S. 4.

8.

Anmerkungen über die Briefe des Grafen von Gyllenborg . . . aus dem Englischen übersetzet. März 1717. (Hamburg.) 4 Bl. 4.

9.

John Carte's Werk von der Longitudine, übersetzt von Mattheson. Hamb. 1708. 6 Bl. u. 56 S. 4 mit Figuren.

In der gedruckten Uebersetzung dieses Werkes von einem Londoner Uhrmacher hat M. sich nicht genannt.

10.

Königlicher Grossbritannischer Gnaden-Brief . . . in's Teutsche gebracht von Mattheson. Hamb. (1716.) 20 S. kl. 4.

11.

Glaubwürdiger Bericht von der Schlacht bei Dettingen den 16/27 Junius 1743. Aus dem Engländischen übersetzt. Hamburg, Thomas von Wiering's Erben. kl. 4.

Nur das erste Blatt ist erhalten, auf der ersten Seite steht der Titel, auf der zweiten fängt die Beschreibung der Schlacht an. So hat Mattheson (anonym) auch etwas zur Verkündigung des Sieges bei Dettingen beigetragen, den dann sein früherer Operngenosse Händel in einem grossen Tonwerke verewigen sollte.



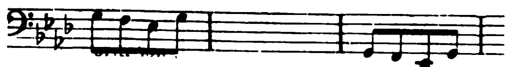
Zur Berichtigung der Lesarten einiger Stellen Beethoven'scher Clavier-Sonaten.

Von C. **Klingner.**
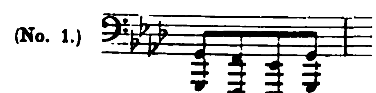
(Fortsetzung.)

IV.
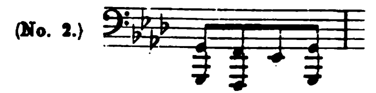
Wo der Autor durch den geringeren Umfang des damaligen Claviers genöthigt war, in der Entwickelung nach oben oder nach unten sich Beschränkungen aufzuerlegen, hat es in vielen Fällen keine Schwierigkeit, zu entscheiden, wie die Stelle ausgefallen sein würde, wenn die Beschränkung dem Autor nicht abgenöthigt war. Freilich nicht in allen. Auch ist mit Recht darauf hingewiesen worden, dass der äussere Zwang in manchen Fällen zu neuen compositorischen Schönheiten geführt hat. Aber nicht von solchen Zweifelsfällen soll jetzt die Rede sein, sondern es soll auf eine Stelle aufmerksam gemacht werden, in welcher man bei der Completirung in den bisherigen Ausgaben (Moscheles, Hiller, Damm, Lebert) unseres Erachtens einen Fehlgriff gethan hat. Wir meinen den Bass im sechstletzten Takte des *Adagio* der Sonate C-moll Op. 10 No. 1. Wie der Autor die Stelle gemeint hat, ist aus dem a c h t - letzten und aus dem z e h n t - letzten Takte deutlich zu erkennen. Hier sehen wir (also ganz kurz zuvor) die Stelle zuerst in der kleinen und alsdann in der grossen Octave:
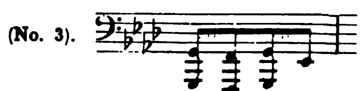


Nunmehr kam es darauf an, sie zum dritten Male erscheinen zu lassen und zwar diesmal mit der Verdoppelung der Contra-Octave. Hätte dem Autor Contra-*Es* zu Gebote gestanden, so wäre einfach fortzufahren gewesen:

(No. 1.) 
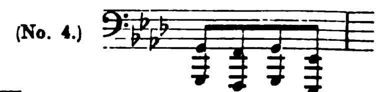
Aber das Contra-*Es* fehlte. Was that der Autor? Er vermied es geflissentlich, folgendermaassen zu schreiben:

(No. 2.) 

und wendete die Figur anders, nämlich so:

(No. 3). 

Die Ursache dürfte erkennbar sein; wir verstehen nämlich den Autor so, dass das Manco der tiefsten Note lieber einen schlechten Munktheil (viertes Achtel) treffen sollte, als einen guten Takttheil (drittes Achtel).*) In der Jetztzeit steht das Contra-*Es* zur Verfügung. Seitherige Editoren haben es sich leicht gemacht, indem sie von der Gestaltung No. 3 ausgingen und h i e r die fehlende Note zusetzten; sie schrieben somit:
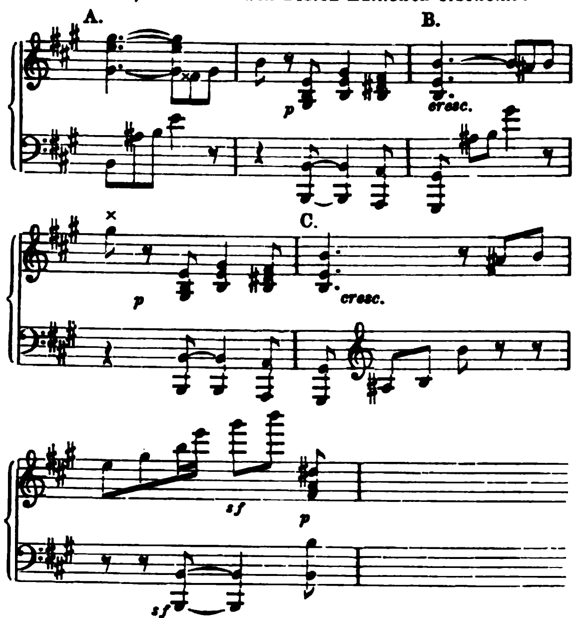
(No. 4.) 

*) Eine interessante Vergleichung bietet sich in der Sonate E-dur, Op. 14 No. 1 im ersten *Allegro* im zwölft-letzten bis neuntletzten Takte. Dieser Fall liegt nämlich in so fern a n d e r s, als die Betonung — bezeichnet durch *sforzato* — hier auf dem dritten (nicht auf dem ersten) Viertel liegt, so dass der Ausfall des Contra-*E* im ersten Viertel dem Autor in keiner Weise anstössig zu sein brauchte. Im Gegentheil: die synkopische Bindung tritt nunmehr desto deutlicher zu Tage.

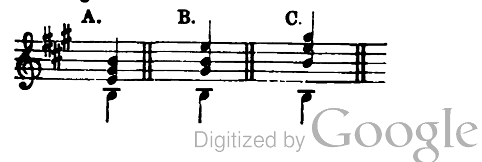
Diese Completirung ist u. E. zu verwerfen, denn sie verkennt den S i n n der Stelle. Wohl war es, wie gedacht, eine auf feinem Gefühl beruhende Rücksicht des Autors, der Stelle die zu No. 3 verzeichnete veränderte Gestalt zu geben. Aber diese Aenderung war eben nur eine Folge des Mangels des Contra-*Es*. Nachdem dieser äussere Mangel weggefallen, ist es aus innerem Grunde durchaus motivirt, auf die u r s p r ü n g l i c h e Figur zurückzugehen und die Stelle so zu schreiben und zu spielen, wie sie oben unter **No. 1** steht.

V.

Aus der Sonate A-dur Op. 101 erlauben wir uns folgende Stelle anzumerken. Wir schreiben die Takte 19 bis 24 in der Gestalt nieder, wie sie in den besten Editionen erscheint:



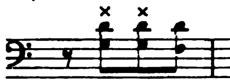
Es fragt sich hier, ob das angekreuzte *gis* beglaubigt ist, oder ob statt desselben *e* zu lesen ist. In der Parallelstelle in A-dur lautet die Stelle anders, indem dort nicht *cis* sondern *a* steht. Dass beide Stellen einander hier genau entsprechen sollen, ist vorläufig anzunehmen. Man könnte versucht sein, die Unrichtigkeit nicht in der E dur-Stelle, sondern in der A dur-Stelle zu suchen, — nämlich dann, wenn man davon ausgeht, dass in der Steigerung Litt. B das Sext-Intervall der linken Hand von der rechten Hand nachgeahmt werden solle, — und dass bei der letzten Steigerung (Litt. C), woselbst die linke Hand das Octav-Intervall hat, die Accord-Auflösung in der rechten Hand eine Imitation des Octav-Intervalls — freilich in freier Erweiterung — repräsentire. Indess wird man es für unwahrscheinlich erachten müssen, dass in der Stelle Litt. B eine Imitation des Sext-Intervalles beabsichtigt gewesen sei, — wenn man erwägt, dass die Stelle Litt. A nichts anderes ist als ein aufgelöster Quart-Sext-Accord untermischt mit zwei vorgehaltenen Noten (*ais* und *fisis*), wobei ja von einer Nachahmung in Stimmführung nicht die Rede sein kann. Die Steigerung wird vielmehr darin zu suchen sein, dass der Quart-Sext-Accord fortgehends seine L a g e ändert:
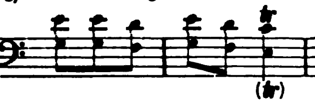


wobei man überdies in Litt. C die Setzung des *sforzato*-Zeichens auf die Note *gis* nicht unbeachtet lassen möge. Tritt man dieser Auffassung bei, so wird man vorziehen, die A dur-Stelle mit ihrem *a* als diejenige anzusehen, in welcher das Richtige zu suchen ist, und wird geneigt sein, in der E dur-Stelle anstatt des *gis* ein *e* zu lesen.

VI.

Im Schlusssatz eben derselben Sonate bitten wir handschriftlich zu untersuchen, ob im *Fugato*, und zwar im 20. Takt von Beginn desselben, in der Stelle



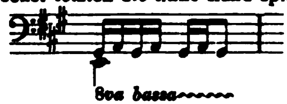
die beiden ersten *d* gehörig beglaubigt sind. Wir halten dafür, dass statt derselben zweimal *e* zu stehen hat, und berufen uns hierüber auf die anderen Sexten-Stellen, welche demnächst in der Gegenstimme des Themas vorkommen. — Intendirt sind übrigens diese Gegenstimmen (wie beiläufig angemerkt sein mag) zweifellos folgendermaassen:
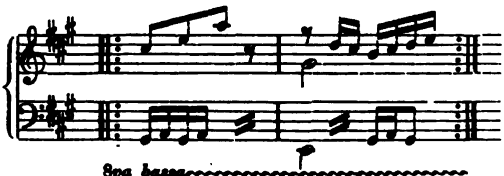


so dass auf *c* ein Triller mit Nachschlag käme. Mit diesem Triller tritt die Nachahmung des Themas, welche oben ein zweimaliges *e* bedingt, noch klarer zu Tage. Wegen der Schwierigkeit resp. Unmöglichkeit, diese Triller zur Ausführung zu bringen, hat der Autor hier und in den vielen anderen demnächst folgenden gleichartigen Stellen auf den Triller verzichtet. —

VII.
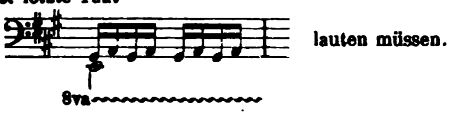
Wenn in eben demselben Satze der sechst-letzte Takt in der linken Hand dem viert-letzten Takte gleich gemacht ist, so dass schon im sechst-letzten die linke Hand spielen soll:



so scheint hier aus Anwendung des Replikzeichens bei abgekürzter Schreibart



ein Missverständniss untergelaufen zu sein. Im viert-letzten Takte ist es klar, aus welchem Grunde in der Trillerbewegung auf dem *gis* Halt gemacht wird: hier ist das *ritardando* einwirkend, welches mit dem Dominant-Accorde abschliesst. Im sechst-letzten Takte dagegen ist (wenn nicht der Spieler schon hier stark ritardirt, was jedoch schwerlich gutzuheissen wäre, da das *ritardando* erst im siebent-letzten Takte beginnen soll) für das Einhalten auf dem *gis* eben so wenig Veranlassung, wie im acht-letzten und im zwölft-letzten Takte. Danach würde — wie auch hin und wieder (aber nicht bei Breitkopf und Härtel und bei Damm) gelesen wird — der sechst-letzte Takt



lauten müssen.

Kritische Briefe
an eine Dame.

17.

Tanz- und tanzartige Compositionen für Clavier.

In No. 39 dieser Zeitung äusserte mein kritischer College Herr Freidank bei Besprechung Kirchner'scher Walzer die Besorgniss, dass eine Walzer-Epidemie ausbrechen möchte. Weiter unten nun sehen Sie wiederum vier Opera in Walzern oder Walzerform, sowie andere Tanzcompositionen verzeichnet, alle in neuester Zeit bei einem Verleger erschienen. Da auch andere Verleger ein gut Theil Walzer u. dgl. bringen, so sollte man in der That meinen, die Epidemie habe begonnen und die Heilkünstler zur Wachsamkeit aufgerufen. Ganz so schlimm ist es freilich noch nicht, jedenfalls aber dürfte der Rath an die Componisten nicht unangebracht sein, dass sie in dieser Gattung des Guten nicht zu viel thun möchten, sonst tritt Uebersättigung ein und die Gefahr liegt nahe, dass man auf kürzere oder längere Zeit von dem Genre sich abwendet und somit auch das in ihm geleistete Gute oder Hervorragende unbeachtet lässt. Ist es Mode oder liegt es in der Luft oder folgt man, bewusst oder unbewusst, dem von einem Auserwählten gegebenen Signal, oder wie lässt sichs sonst erklären, dass periodenweise unsere Componisten auf ein und dieselbe Musikgattung verfallen und nicht müde werden, in ihr zu produciren? Letztere Vermuthung dürfte etwas für sich haben, der Erfolg eines Meisters reizt zur Nachahmung und verführt Andere. Und wen könnte man in diesem Falle wohl als Verführer denunciren? Sollte es wieder der böse Mann, der Brahms sein, der schon einmal mit seinen ungarischen Tänzen so viel compositorisches Unheil anrichtete? Doch ich stehe von dem Versuche ab, die Ursachen zu ergründen und lasse es dabei bewenden, die Thatsache zu constatiren, dass unsere Componisten derzeit in der Tanzform, speciell im Walzer, ausserordentlich viel leisten. Oder sollte vielleicht, um auch das anzuführen, im Publikum besondere Nachfrage nach Tänzen dieser Art und Tanzartigem sein? Hierüber bin ich zu wenig orientirt. Die Musikalienhandlungen und Musikleihinstitute können Auskunft darüber geben und es wäre gar nicht uninteressant, von ihnen Näheres zu erfahren. Ich meinerseits bezweifle übrigens die besondere Nachfrage so lange, bis ich vom Gegentheil überzeugt werde.

Der Walzer, nach welchem unsere Grossväter und Grossmütter tanzten, ist der gute alte, gemüthlich deutsche Walzer, dessen Charakter in den sogenannten Kunsttänzen hauptsächlich durchleuchtet. Unsere Generation tanzt nicht mehr so gemüthlich, sie ist bei weitem leichtfüssiger geworden und bewegt sich, wenn auch noch immer con amore, doch leidenschaftlicher, wilder im Kreise herum, man braucht nur den rasenden Galopp anzusehen. Der moderne Tanzwalzer, wie ihn der Walzerkönig Strauss geschaffen, dem andere Strausse sowie die Lanner, Labitzky, Gungl u. A. mit mehr oder minderem Erfolge nacheiferten, verlangt freilich ein schnelleres Tempo als der alte deutsche; aber auch bei ihm kann der Tänzer Grazie entwickeln, ohne die das Tanzen nun einmal nichts weiter ist als Springerei und Rutscherei. Der vom Deutschen gern getanzte Walzer ist einer der elegantesten und graziösesten Tänze und hat seine Poesie. Ich kann mir daher die Vorliebe erklären, mit welcher er künstlerisch ausgebeutet wird. Der Kunstwalzer, überhaupt Kunsttanz, datirt aus neuerer Zeit und wer ihn mit besonderem Glück cultivirte, war Chopin. Ihn kann man als einen Hauptverführer bezeichnen. — Glauben Sie nicht, dass ich über nachstehende Tanzcompositionen die Schale meines Zorns ausgiessen werde. Gott bewahre, sie geben keine Veranlassung dazu. Ich wollte vorhin nur vor einem Uebermaass in der Production warnen; sonst bin ich

durchaus nicht gegen die Gattung eingenommen. Als früherer flotter Tänzer, wie Sie wissen, habe ich mir im Gegentheil Sympathien für dieselbe bewahrt. Es geht mir wie dem Fuhrmann, der, wenn er nicht mehr fahren kann, doch die Peitsche gern noch knallen hört. Doch nun muss ich wohl als Kritiker meine Pflicht thun. Die mir vorliegenden Compositionen sind:

Stephen Heller. Ein Heft Walzer. Op. 145. Pr. ℳ 2,50.
Xaver Scharwenka. Sechs Walzer. Op. 28. Pr. 2 ℳ.
Fr. Siebmann. Walzer-Improvisationen. Op. 57. Pr. 3 ℳ.
Otto Klauwell. Drei Clavierstücke in Walzerform. Op. 16. Pr. 2 ℳ.
Wilhelm Kienzl. Bunte Tänze. Op. 10. Pr. ℳ 2,50.
Ludwig Grünberger. Ungarischer Zigeunermarsch. Preis ℳ 1,50.
Jean Louis Nicodé. Charakteristische Polonaise. Op. 5. Pr. 3 ℳ.

Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Wenn ich auch nicht glaube, dass vorstehende Opera ihren Verfassern Unsterblichkeit sichern werden, so muss ich doch der Wahrheit gemäss sagen, dass sie — die Opera nämlich — nicht nur nicht das geringste Bösartige in und an sich haben, sondern zum Theil niedliche oder interessante oder charakteristische Stücke enthalten. Sie dürfen laut sagen, dass Sie sich mit ihnen befassten, und brauchen nicht zu befürchten, dass Sie deshalb in Verruf kommen. Heller's 9 Walzer sind sämmtlich kurz gehalten und zeichnen sich durch ihre elegante Factur aus. Sie sind angenehm und bequem zu spielen. Die 6 Walzer von Scharwenka machen schon bedeutendere Ansprüche an die Technik des Spielers, dem sie ihrer sinnigen Art und Weise und des mancherlei Interessanten wegen, das sie enthalten, gefallen werden. Auch mit den nicht gerade sehr leicht zu spielenden Walzer-Improvisationen von Siebmann wird man sich bald befreunden, da sie nobel und stilvoll gehalten sind. Ungefähr das Nämliche lässt sich von den drei Clavierstücken von Klauwell sagen. Was die »Bunten Tänze« von Kienzl betrifft, so bieten sie gerade nichts besonders Originelles, besitzen aber gefällige Melodien, die ihnen einen gewissen Erfolg sichern dürften. Das Heft bringt eine Polonaise, einen Phantasietanz, Ländler, Walzer etc. Den »Ungarischen Zigeunermarsch« von Grünberger finde ich einigermaassen unbedeutend; mag sein, dass der etwas trockene Claviersatz gegen ihn einnimmt. Die Polonaise von Nicodé ist ein Bravourstück für Virtuosen, das viel Geräusch macht, aber auch einzelne hübsche Partien hat.

Damit genug für heute. Wie immer der Ihrige.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Instructives für Clavier.

J. C. Eschmann. Stimmen der Völker in Liedern zum Gebrauch beim Unterricht eingerichtet. Sechste Sammlung: Zwanzig gute, alte deutsche Volkslieder für Pianoforte zu vier Händen. Op. 59. Zwei Hefte à 3 ℳ 50 ₰. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1878.

Die Stimmen der Völker enthalten an Volksmelodien in Sammlung 1: zwanzig schottische (zweihändig), Sammlung 2: zwölf französische (zweihändig), in der 3., 4. und 5. Sammlung vierhändig gesetzt: zehn englische, schottische und irländische Weisen, zehn aus Bearn, zwölf böhmische, und in der vorliegenden 6. Sammlung zwanzig vierhändig bearbeitete deutsche Volkslieder. Es ist ein dankenswerthes Unternehmen, der clavierspielenden Jugend, und für sie ist das Sammelwerk bestimmt, Volksliedschätze des In- und Auslandes zugänglich zu machen. Dass es von geschickter Hand geschieht, ist um so erfreulicher. Das Volkslied birgt so viel des bildenden und veredelnden Elements in sich, dass es Jung und Alt nicht genug geboten werden kann zum Singen und Spielen. Wir unsererseits sähen gern, wenn man bei Bearbeitungen desselben für Clavier der Melodie, vorausgesetzt, dass sie unverändert und unzerstückelt wiedergegeben wird, die erste Strophe des Textes beifügte und, soweit thunlich, in einem Anhange den ganzen Text gäbe. Wir wollen gern zugeben, dass es in manchen Fällen seine Schwierigkeiten haben mag und lassen uns auch den Einwand gefallen, dass dadurch eine Vertheuerung herbeigeführt werden würde; aber erheblich kann diese unmöglich sein. Man sollte einmal derartige Versuche machen, wir möchten dazu hiermit angeregt haben. Das Nützliche und Wünschenswerthe einer solchen Herstellung wird nicht bestritten werden. In der angeführten 6. Sammlung ist der einfach und leicht gehaltene Primpart für den Schüler bestimmt, der complicirter gestaltete und illustrirende Secondopart für den Lehrer oder vorgeschritteneren Spieler. So lernt der Schüler ohne besondere Anstrengung das Lied kennen und das Interesse des Nebenspielers wird rege erhalten, abgesehen von instructiven Zwecken, welche dabei gefördert werden und auf die vom Verfasser Rücksicht genommen ward. Derselbe ist ein auf diesem Felde wohl bewanderter und praktischer Mann, dem man Vertrauen schenken darf. Möchte er sich nur nicht verleiten lassen, beim Harmonisiren des Volksliedes des Guten zu viel zu thun, man kann auch bei enger gesteckten Grenzen interessant und charakteristisch ausgestalten. Sonst erkennen wir die auf diesen Punkt verwendete Sorgfalt gern an. Es steht nicht zu bezweifeln, dass auch diese aus zwei Heften bestehende 6. Sammlung von Lehrern und Schülern beifällig aufgenommen und gern gespielt werden wird. Wir empfehlen sie warm. *Freidank.*

Für Männerchor und Orchester.

Carl Attenhofer. Soldatenmuth (Gedicht von Wilh. Hauff) für Männerchor und Orchester oder Pianoforte (a capella ad libitum). Op. 27. Orchester-Partitur Pr. 2 ℳ 50 ₰. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1878.

Der Chor ist dem Text entsprechend kräftig gehalten und wird, wenn er dem grossen Orchester gegenüber recht stark besetzt ist, von guter Wirkung sein. Er kann auch mit Pianoforte-Begleitung gesungen werden und wird so ebenfalls seine Wirkung nicht verfehlen. Ohne alle Begleitung würden wir ihn weniger gern hören, weil dieselbe verschiedentlich mit einer gewissen Selbständigkeit auftritt und der Chor von vornherein auf Begleitung mit basirt erscheint. Der Eintritt der vierten Strophe in D-dur nach der in D-moll gehaltenen dritten klingt einigermaassen unbefriedigend, was daher kommt, dass man den Dmoll-Schluss der letzteren mehr als Halbschluss empfindet. Die kleine vorübergehende Schwäche ist jedoch keineswegs im Stande, den Eindruck des Ganzen irgendwie zu schmälern. Das Orchester ist geschickt behandelt und benutzt. Wir empfehlen den frischen, kurzen und bündigen Chor den Männergesangvereinen als ein dankbares und leicht auszuführendes Stück. *Freidank.*



ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 6. November 1878. **Nr. 45.** XIII. Jahrgang.

Die Tonarten der alten Griechen.

Carl v. Jan.

Entdeckungen, wie sie in unseren Tagen der bildenden Kunst zu gut kamen, indem einerseits der Boden des alten Mykenä eine Unmasse Goldschmuck aus vorhistorischer Zeit, andererseits die Ebene des Alpheios Marmorstatuen und Baureste aus der Zeit der höchsten Kunstblüthe Griechenlands uns unmittelbar vor das Auge führten, sind dem Forscher, der sein Augenmerk auf Musik und Gesang vergangener Jahrhunderte richtet, leider gänzlich versagt. Gerade als wolle sie uns damit necken, hat uns die tückische Ueberlieferung aus der schönsten Zeit hellenischer Poesie zwei verschiedene Systeme der Notenschrift sorgfältig erhalten, aber die Weisen der lesbischen Kitharoden, die der spartanischen Jungfrauen-Chöre, die ernsten und heiteren Chorgesänge aus dem Theater des Dionysos zu Athen sind verstummt und unwiderbringlich verloren. Faust's Klage, »dass wir nichts wissen können«, ist kaum auf einem Gebiete der Alterthumsforschung mehr berechtigt als auf dem der Tonkunst, und doch können wir neugierigen Epigonen es nicht lassen auch hier immer wieder aufs neue zu forschen und zu fragen. Nicht nur Philologen wie Böckh, Bellermann, Westphal, auch Musiker und Kunstfreunde wie Forkel, Drieberg, von Thimus, Ambros haben Schweiss und Arbeit auf Erforschung der griechischen Tonsysteme gewendet; unter den Engländern hat in früherer Zeit Burney, in der neueren Chappell*) auf diesem Boden gearbeitet; Frankreich und das benachbarte Belgien haben die Schriften von Vincent und Fétis aufzuweisen, und neuerdings hat der Director des Conservatoriums in Brüssel, Herr Gevaert**), unseren Gegenstand in ebenso erschöpfender wie ausgezeichneter Weise behandelt.

Wo so viele Hände in vereinter Thätigkeit sich regen, da kann es an glücklichem Erfolge nicht fehlen, und so ist denn auch auf diesem Gebiete, obgleich uns Ausgrabungen und ähnliche zauberartige Mittel der Aufklärung versagt sind, schon unendlich viel erreicht, um die zerstreuten Nachrichten über Theorie und Praxis der Musik bei den alten Griechen zu sammeln, zu sichten und zu klären. Auch auf die früher dunkelste Partie dieses Feldes, die Frage nach den antiken Tonarten, ist schon manches Schlaglicht geworfen, manches unlösbar scheinende Räthsel mit Sicherheit gerathen. Einzelne Punkte freilich erscheinen uns noch immer zweifelhaft, betreffs mancher befinden sich sogar namhafte Forscher wie Westphal und Gevaert entschieden im Irrthum, noch andere lassen sich nicht aufhellen ohne thätige Hülfe der Musiker von Fach. Darum hat sich der Verfasser dieser Zeilen die dreifache Aufgabe gestellt, einmal die gewonnenen Resultate über das Wesen der alten Tonarten für Nichtphilologen übersichtlich zusammen zu stellen, sodann vor Irrlehren, welche in angesehenen und vielgelesenen Werken vorgetragen werden, zu warnen, und endlich die Aufmerksamkeit der Musikforscher auf Punkte zu lenken, die nur ihnen zu lösen möglich sind.

Die alte siebensaitige Lyra der Griechen umfasste zwei gleichartige Tetrachorde mit gemeinsamem Mittelton *a*:

ef g ab c d.

Nach mancherlei Versuchen dieses System bei gleicher Saitenzahl zum Umfang einer Octave zu erweitern, entschloss man sich endlich eine achte Saite anzufügen, und stimmte nun in zwei gleichartigen Tetrachorden ohne gemeinsamen Mittelton:

ef g a hc d e.

Unter dem dorischen*) Stamm, dem Hauptträger und Erhalter griechischer Sitte, war diese Tonart entstanden und behielt darum für alle Zeiten den Namen der dorischen. Fast

---

*) W. Chappell, The history of music. vol. I. London 1874. In diesem Buch, das mir durch die Güte des Herrn Dr. Kopfermann in Berlin zugänglich geworden ist, werden von deutschen Gelehrten nur Böckh und Helmholtz berücksichtigt. Um so werthvoller ist die Uebereinstimmung mit unseren Resultaten, z. B. in Bezug auf die Bedeutung der Mese.

**) Fr. Aug. Gevaert (sprich Gevart mit deutschem G), Histoire et théorie de la musique de l'antiquité. Gand 1875. Ein mit grosser Gelehrsamkeit, vielem Scharfsinn und in fesselndem Stile geschriebenes Buch.

*) Diejenigen Leser, denen bei den griechischen Namen dorisch, phrygisch u. s. w. die Kirchentonarten einfallen, muss ich bitten davon jetzt ganz absehen zu wollen. Abweichend von der Praxis des Mittelalters haben wir uns alle Octavgattungen der Griechen in der gleichen Tonhöhe zu denken, so dass jeder Chorist alle sieben mit gleicher Bequemlichkeit zu singen vermochte. Die Lage der ganzen und halben Töne ist das allein maassgebende. Vorbehaltlich dieses Gesetzes kann man sich freilich auch die griechischen Octaven ähnlich wie die Kirchenscalen ohne Kreuz und Be ansetzen. Dann fällt jedoch nur die alte hypodorische Octave mit der neuen Scala desselben Namens zusammen, im übrigen ist die Ordnung die gerade umgekehrte:

Neu		Alt
Hypodorisch	*a*	Hypodorisch (*e* mit 1 ♯)
Mixolydisch	*g*	Hypophrygisch (*e* mit 3 ♯)
Lydisch	*f*	Hypolydisch (*e* mit 5 ♯)
Phrygisch	*e*	Dorisch (*e* ohne ♯)
Dorisch	*d*	Phrygisch (*e* mit 2 ♯)
Hypolydisch	*c*	Lydisch (*e* mit 4 ♯)
Hypophrygisch	*h*	Mixolydisch (*e* mit 1 ♭)
Hypodorisch	*a*	Hypodorisch (*e* mit 1 ♯).

alle Gesänge ernsterer Art, die Spendelieder Terpander's, die Parthenien Alkman's, auch die daktylo-epitrischen (ruhigeren) Strophen der Tragödie wurden in dieser Tonart gesungen, sie wird von dem idealen Plato ebenso warm wie von dem praktischen Aristoteles als die erste und beste namentlich mit Rücksicht auf den Unterricht der Jugend empfohlen und liegt der Entwickelung des griechischen Tonsystems von seinen ersten Anfängen bis in das letzte Stadium, den 15 Scalen des Alypios, ganz allein zu Grunde.

Wie auf anderen Gebieten des geistigen Lebens, so machten sich auch auf dem der Musik im Gegensatze zu dem conservativen Sinne der Spartaner von den Bewohnern der kleinasiatischen Küste her anderweitige Einflüsse in Hellas geltend. Von dorther wurden die Auloi, die Doppeloboen, in das griechische Mutterland gebracht und zu gleicher Zeit kamen zwei neue nach Barbarenvölkern benannte Tonarten unter den Griechen in Aufnahme:

die phrygische: *e fis g a h cis d e*
und die lydische: *e fis gis a h cis dis e.*

Man pflegte dieselben sonst wohl anders in modern-europäische Noten zu übersetzen, so dass die phrygische Scala mit *d*, die lydische mit *c* begann und die Kreuze vermieden blieben. Das verführt aber leicht zu der gänzlich irrigen Meinung, als sei die phrygische Scala einen Ton tiefer gewesen als die dorische. Phrygisch und lydisch wurde im Chore so gut wie die dorische Tonart in derjenigen Octave gesungen, welche den Singstimmen die bequemste war, etwa einen bis zwei Töne tiefer als unser *e—e'*. Die Reihe von *e—e'* wählen wir deshalb, weil dann die Saiten der Lyra in ihrer Grundstimmung mit lauter einfachen Tönen (weissen Claviertasten) wiedergegeben werden. Wollte ein Grieche seine Lyra phrygisch stimmen, so musste er die zweite und sechste Saite (*f* und *c*) einen Halbton höher schrauben. Dieselben erscheinen dann in unserer Terminologie als Kreuztöne (*fis* und *cis*); in der älteren Notenschrift der Griechen, den sogenannten Instrumental-Noten wurden die betreffenden Saiten nicht mehr wie vorher mit gerade stehenden Buchstaben (E = *c*), sondern mit umgekehrten Lettern bezeichnet (Ǝ = *cis*). Die lydische Stimmung verlangt, dass ausser den genannten auch die dritte und siebente Saite umgeschraubt werde. Diese Octave erscheint dann bei uns mit vier Kreuzen, bei den Griechen mit vier umgekehrten Buchstaben. Der neuerdings zuweilen beliebte Ansatz sämmtlicher Scalen in der Octave von *f—f'* hat zwar auch seinen Grund in der griechischen Notenschrift, aber erst in dem viel jüngeren System der Gesangnoten. Die Reihe *e—e'* wählen auch Bellermann, Tonleitern S. 48. Ambros I S. 393. Gevaert S. 244 und 426.

Von den beiden jüngeren Tonarten war die phrygische hauptsächlich zur Verehrung des Dionysos und zu anderen orgiastischen Culten, wie z. B. dem der Kybele, geeignet, die lydische Scala war die des Klageliedes, soll aber auch von jenen Virtuosen, welche bei den grossen Festen in Sparta, Athen oder Delphi auftraten, um im Wettstreit mit einander unter Begleitung der Kithara das Lob des Festgottes zu besingen, den Kitharoden, in ihrem Nomos regelmässig angewendet worden sein.*) Diese letztere Tonart, die mit der Zeit immer mehr an Bedeutung gewann, scheint auf den ersten Blick ganz und gar mit unserer modernen Durscala identisch zu sein; doch besteht zwischen beiden ein wesentlicher Unterschied, auf den wir später zurückkommen werden.

Zunächst wollen wir eine andere Frage erörtern, die vielleicht manchem Leser längst auf den Lippen schwebt. Hat kein griechischer Stamm eine Scala gehabt, die sich nur um eine Stufe von der dorischen oder phrygischen Scala unterschied, eine Scala mit einem oder mit drei Kreuzen?

Die Tonleiter mit einem Kreuz

e fis g a h c d e

war die äolische. Terpander hat Nomen in ihr gesungen, auch die Lesbier Alkäos und Sappho werden sie angewendet haben, selbständige Bedeutung aber hat sie im griechischen Mutterlande nicht behauptet. Die Secunde *fis* spielte eine zu unwesentliche Rolle auf der Lyra, als dass man diese Tonart sorgfältig conservirt hätte; so hat sich wohl in die ursprünglich äolischen Weisen das den Griechen geläufigere *f* eingeschlichen.

Häufiger als die äolische wird die ionische oder iastische Tonart erwähnt. Obgleich uns eine bestimmte Ueberlieferung über ihren Bau fehlt, sind doch alle Neueren darin einig, sie als die Stimmung mit drei Erhöhungen aufzufassen.

e fis g a h cis dis e

Welches Ethos ihr inne gewohnt, in welcher Dichtgattung sie am liebsten angewendet wurde, darüber erfahren wir nicht viel. Sie stand eben der phrygischen und lydischen Tonart zu nahe, als dass sie einen eigenen scharf ausgeprägten Charakter hätte haben können.

Bis zu fünf Erhöhungen wagte man sich in der älteren Zeit sicherlich nicht vor. Die Reihe der Erhöhung wäre nun an den Ton *a* gekommen, der eine besonders wichtige Stellung auf der Lyra einnahm. In allen bisher erwähnten Scalen bildete er eine Quart zur Hypate (dem tiefen *e*) und eine Quinte zur Nete (dem hohen *e*). Wäre er erhöht worden zu *ais*, so hätte er zu keinem der Grenztöne mehr in einem harmonischen Verhältniss gestanden. Es ist gewiss kein Wunder, dass diese unharmonische Tonart nirgends heimisch war.

Ebenso blieb die Scala mit sechs Erhöhungen, in der auch der Grenzton *e* hätte erhöht werden müssen, ursprünglich von der Praxis ausgeschlossen, und es wird uns keine Landschaft genannt, in welcher diese Gattung beliebt gewesen wäre. In der späteren Zeit spielt jedoch diese siebente Octav-Gattung, mit dem Halbton an der ersten und vierten Stelle unter dem Namen der mixolydischen Tonart eine nicht unbedeutende Rolle. Von keiner anderen Tonart werden so viele Namen für den Erfinder angegeben als von ihr. Neben Sappho wird Pythokleides, der Landsmann und ältere Zeitgenosse des Simonides von Keos, auch Lamprokles, der Lehrer des Sophokles, als solcher genannt. Sie soll weinerlich klagend geklungen haben und wird deshalb von Plato gleich der syntonolydischen verworfen, dennoch wurde sie in der Tragödie sogar in Chorgesängen angewendet. In der That war es nicht schwer sie auf der Lyra darzustellen; man brauchte ja nur der fünften Saite ihre ursprüngliche Stimmung *b* zurückzugeben:*)

e f g a b c d e.

Es scheint jedoch, dass darauf, sowie überhaupt auf die Bildung neuer Scalen durch Erniedrigung von Tönen die Griechen erst spät verfielen.**) Der Name mixolydisch scheint mir auf ein neunsaitiges System zu deuten, in welchem diese Tonart mit der hochgespannt (oder syntono-) lydischen vereinigt war.***)

*) Proklos in Photios Bibliothek p. 985 R.

*) Eine Andeutung davon könnte wohl in den Worten Plutarch's de mus. c. 16 enthalten sein, Lamprokles habe zuerst gesehen, dass diese Tonart den diazeuktischen Ton (dorisch von *a* nach *h*) ganz oben zwischen *d* und *e* habe.

**) Die Aneimene Lydisti, das nachgelassene oder tiefe Lydisch hat Damon, der Zeitgenosse des Sophokles, erfunden:

es f gas b c des.

***) In der Reihe

ef g ab c d ef

war von *f* bis *f* eine hohe lydische, von *e* bis *e* eine mixolydische Scala enthalten.

Die Reihe der alten National-Tonarten war also folgende:

	(ML.?	*e*	*f*		*g*		*a*	*b*		*c*		*d*		*e*	1 ♭)
1.	Dorisch	*e*	*f*		*g*		*a*		*h*	*c*		*d*		*e*	—
	Aeolisch	*e*		*fis*	*g*		*a*		*h*	*c*		*d*		*e*	1 #
2.	Phrygisch	*e*		*fis*	*g*		*a*		*h*		*cis*	*d*		*e*	2 #
	Ionisch	*e*		*fis*		*gis*	*a*		*h*		*cis*	*d*		*e*	3 #
3.	Lydisch	*e*		*fis*		*gis*	*a*		*h*		*cis*		*dis*	*e*	4 #

Das antike Dorisch war jedoch nicht mit der phrygischen Tonart der Kirche, und das antike Lydisch nicht mit unserer Dur-Tonleiter identisch, weil der Grundton nicht das tiefe *e* war.

Der Rhetor Dio Chrysostomos, ein Freund des Kaisers Nerva, sagt einmal: »Auf der Lyra stellt man zuerst den mittleren Ton fest; dann stimmt man nach diesem die anderen ab; anders wird man nie eine Harmonie erreichen.« Durch diese Worte erhalten wir zunächst die interessante Notiz, dass jene Sitte, wonach die Geiger in unseren Orchestern sich von der Oboe *a* angeben lassen, schon die Praxis des classischen Alterthums für sich hat; denn der von Dio Chrysostomos bezeichnete mittlere Ton (Mese) kann kein anderer sein als der vierte in der Reihe *e*—*e'*. Wir werden aber annehmen dürfen, dass diese Sitte, die uns aus dem Mittelalter überkommen sein muss, in welchem man von Kreuzen und Bequadraten noch nichts wusste, und die jetzt gedankenlos beibehalten und handwerksmässig weiter geübt wird,*) bei den Alten tiefer und fester begründet war. Wir lesen nämlich weiter in den aristotelischen Problemen über Musik (19, 20): »Alle guten Lieder brauchen die Mese häufig und alle tüchtigen Componisten berühren die Mese oftmals, und wenn sie sich davon entfernt haben, kehren sie sofort darauf zurück; das ist aber bei keinem andern Tone der Fall.« Dann werden die griechischen Bindewörter, welche *und* bedeuten, angeführt als ein unentbehrlicher Bestandtheil einer jeden griechischen Rede, »und so«, heisst es, »ist auch die Mese gleichsam eine Verbindung, zumal bei guter Musik, weil ihr Klang am häufigsten darin vorkommt«. Nach dieser Stelle kann es keinem Zweifel unterliegen, dass die Mese in griechischen Gesängen eine ähnliche Rolle spielte wie die sogenannte Dominante in der gregorianischen Liturgie, die Rolle des am meisten benutzten, in der Recitation fortwährend vorherrschenden Tones. Diese immerhin wichtige Rolle ist aber nicht etwa die einzige, welche der Mese zuertheilt war. Wir lesen weiter (probl. 19, 36), alle Töne würden unharmonisch, wenn auch blos die Mese verstimmt sei. Wir finden ferner, dass die Theoretiker, wenn sie die Höhe von einer der unten näher zu erörternden Transpositions-Scalen bestimmen wollen, nie den höchsten oder tiefsten, sondern immer den mittelsten Ton derselben fixiren**), und finden überdies die Reihe *e*—*e'* mit der Zeit so erweitert, dass sie oben und unten gerade bis zur Octave der Mese sich ausdehnte. Chappell hat also gewiss Recht, wenn er für diesen Ton mit aller Entschiedenheit die Bedeutung der Tonica in Anspruch nimmt. Die bekannte Stimmung der griechischen Lyra ist keine E-Leiter, sondern eine plagale A-Scala.

Nun wird uns auch verständlich, warum Ptolemäos im zweiten Buch seiner Harmonik die dorische und andere Scalen in doppelter Gestalt anführt, einmal von der Nete zu der Hypate (von hoch bis tief *e*) und sodann von der Mese bis zum Proslambanomenos (von hoch bis tief *a*). Er stellt damit der plagalen Leiter, bei welcher der Grundton in der Mitte liegt, die entsprechende authentische zur Seite.

*) Welche Logik könnte wohl darin liegen, dass sämmtliche Geiger nach *a* zu stimmen verlangen, auch wenn in Es-dur oder sonst einer weit abliegenden Tonart gespielt werden soll? Ein Cellist, der zu einem temperirt gestimmten Clavier etwa in C-dur spielen will, stimmt nicht etwa seine *C*-Saite zuerst, damit wenigstens der Grundton genau im Einklang stehe, sondern er lässt sich *a* geben, stimmt seine drei Quinten abweichend von denen des Claviers und glaubt nun völlig mit diesem Instrument in Einklang zu sein.

**) Euklid S. 2 u. 18. Bacchius 12 f. Aristides Qu. 17. Vgl. überhaupt Chappell S. 85 f.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Clavier.

Hans Huber. Bilderbuch ohne Bilder. 10 Phantasien über Andersen's gleichbenannte Dichtung (10 Abende). Op. 12. Pr. 5 *M*.

—— **Am Kamin.** Kleine Erzählungen. Op. 37. Pr. *M* 2,50.
Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Solch ein Liederbuch lässt man sich schon gefallen. Es ist nicht für kleine, sondern für ausgewachsene Leute und unter diesen für solche bestimmt, welche die Gabe des Nachfühlens und -Empfindens besitzen und für Poesie empfänglich sind. Bei ihnen wird das Werk, das Dichtungen aus dem »Bilderbuch ohne Bilder« von Andersen musikalisch illustrirt, mehr als gewöhnliches Interesse erregen, zumal wenn sie mit der Dichtung sich gehörig bekannt gemacht. Einzelnes mag befremdlich, um nicht zu sagen sonderbar, oder aber hart klingen, Stimmung und Reiz des Stückes im Ganzen werden dadurch nicht beeinträchtigt. Trete man nur vorurtheilsfrei an die eigenartige Musik heran, man wird bald finden, was in und an ihr ist und sich nicht unbefriedigt fühlen. Das Heft bringt an jedem der 10 Abende, in die dasselbe eingetheilt ist, eine Phantasie von theils 1, 2—4, theils 5—6 Seiten Länge. Die Stücke verlangen, wenn auch keine virtuose, doch gut gebildete Spieler. Die Ueberschriften der 10 Nummern lauten der Reihe nach: Das Hindumädchen, Die Rose vom Pfarrhofgarten, eine Dorf-Comödie, Tasso an Este, ein freundlicher Abendgruss zwischen dunklen Wolken, ein Hochzeitsfest, Gesang der Nachtigall, ein Polichinell, im Tyrol, Sehnsucht über's Meer.

Die 12 Erzählungen am Kamin sind sehr gelungene, allerliebste, verhältnissmässig auch leicht auszuführende kleine Stücke, deren ebenfalls poetischer Inhalt jeden gebildeten Spieler fesseln wird. Ueberschriften tragen dieselben nicht. Mit besonderem Vergnügen weisen wir auf diese vortreffliche Gabe des Componisten hin.

Max Josef Beer. Aus lichten Tagen. Vier Clavier-Poesien. Op. 17. Pr. *M* 2,50.

Fr. Siebmann. 12 Stücke für das Pianoforte. Op. 58. Heft I. Pr. *M* 2,25. Heft II. Pr. *M* 2,75.

Aug. Grüters. Fünf Clavierstücke. Op. 2. Pr. 3 *M*.

Bruno Dost. Acht Charakterstücke für Pianoforte. Pr. *M* 2,50.
Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Wir würden in Stelle des Herrn Beer die Bezeichnung »Poesien« vermieden haben. Erstens klingt sie anspruchsvoll und zweitens ist sie überflüssig, weil er seine vier Pièçen ausserdem mit »Lenz überall, Leidvoll und freudvoll, Sinnen und Minnen, Liebestraum« bezeichnet, abgesehen davon, dass er auf den Titel noch setzt »Aus lichten Tagen«. Es würde uns besondere Freude machen, wenn wir von ihm sagen könnten, dass er einer der echten Clavierpoeten der Gegenwart sei. Bis jetzt ist ers nicht, vielleicht wird ers noch, wenn er sich Mühe giebt. Aller Anfang ist schwer. Harren wir der Dinge, die noch kommen sollen. Lassen wir uns jedoch durch die Bezeichnung nicht gegen die Clavierstücke einnehmen. Sie sind, an und für sich betrachtet, gar nicht übel, sie halten sich inner-

lich wie äusserlich in bescheidenen Grenzen und zeugen vor allem von dem ernsten, gewissenhaften Streben ihres Verfassers, dem wir mit dem Opus guten Erfolg wünschen.

Herrn Siebmann's zwölf Stücke: Präludium, Passepied, kleines Lied, Duett, Walzer, Humoreske, Abendlied, Mazurka, Romanze, Gavotte, Studie, Novellette zeichnen sich weniger durch besondere Tiefe des Inhalts, als durch gefälliges Wesen, solide Gestaltung, handlichen, nicht schweren Claviersatz aus, durch Eigenschaften also, die ihnen wohl Freunde erwerben können.

Specifisch Eigenthümliches oder gar Hervorragendes findet sich nicht in dem Op. 2 des Herrn Grüters. Es ist ebenfalls gefällige Musik, die uns hier in guter äusserer Form geboten wird. No. 1, 2 und 4: »Wandern, wandern«, »Toccatina«, »Minnelied« spielen sich fast und sehen aus wie Etüden, können jedenfalls als solche mit Nutzen gebraucht werden. Mag man sie auch Lieder ohne Worte nennen, es kommt nichts darauf an. No. 3 »Wiegenlied« und No. 5 »Wohlauf zum fröhlichen Jagen« sind einfacher und technisch leichter gehalten.

Uebermässig charaktervoll sind die von Herrn Dost verfassten acht Charakterstücke gerade nicht, doch kann man sie sich immerhin gefallen lassen. Im leichten Stil geschrieben scheinen sie instructiven Zwecken dienen zu sollen und mehr für angehende Spieler bestimmt zu sein, was sich schon daraus schliessen lässt, dass sie mit Fingersatz versehen sind. Eine Opuszahl trägt das Heft nicht. Da in Vorstehendem sämmtliche Ueberschriften registrirt wurden, so mögen sie auch bei Sneewittchen angeführt werden. Sie heissen: Im Walde irrend, gute Nacht im Zwerghäuschen, die Zwerge kommen, gut Sein bei den Zwergen, die Bosheit siegt, die trauernden Zwerge, das Wiedererwachen, zur Hochzeit. *Freidank.*

Aus Freiburg i. B.

(Liszt's »Heilige Elisabeth« und grosses Künstler-Concert.)
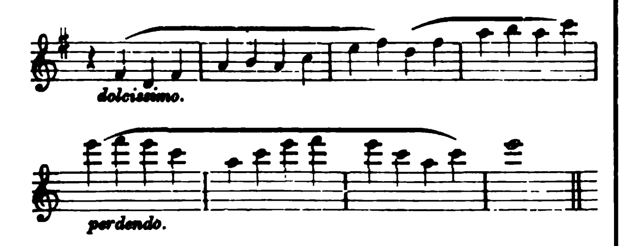
☐ Schon seit Anfang Septembers war in allen Strassen durch riesige Plakate angezeigt, dass für den 28. und 29. September zwei grosse Concerte des philharmonischen Vereins bevorstünden, deren erstes Liszt's »Heilige Elisabeth« bringen werde unter Mitwirkung auswärtiger Solisten, des Carlsruher Hoforchesters und der Gesangvereine von Altbreisach und Waldkirch. Das zweite Concert kündigte sich als Künstlerconcert (ohne Orchester) an, bei welchem ausser den fremden Solosängern auch der Pianist Brassin aus Brüssel sich betheiligen wolle. Freiburg konnte also einem kleinen Musikfest entgegensehen. Beide Concerte haben an den bestimmten Tagen in der grossen, sehr akustischen »Kunst- und Festhalle« vor einem dichten Auditorium stattgefunden und dem Streben des kaum ein Jahr alten Vereins, namentlich seines Gründers und Leiters Herrn Dimmler, alle Ehre gemacht.

Freiburg scheint mehr und mehr eine Wagner-Liszt-Stadt zu werden; daher die Wahl des Liszt'schen Oratoriums, dessen Aufführung zwar nicht die Schwierigkeiten einer Wagner'schen Oper bietet, aber doch an Sänger und Orchester öfters bedeutende Anforderungen stellt. Das Gelingen verdient um so mehr Anerkennung, als Herr Dimmler zum erstenmal ein Orchester zu dirigiren hatte. Verdienstlich war auch, dass der Verein dem Concertprogramm einen 16 Seiten füllenden Aufsatz von Hans v. Bülow anfügte, den dieser über die erste Aufführung der »Heiligen Elisabeth« (auf dem ungarischen Musikfest zu Pesth) in der »Neuen Zeitschrift für Musik« hatte erscheinen lassen; denn wenn auch der dort niedergelegte Enthusiasmus subjectiver Natur ist, so lernt man doch aus dem Artikel die Bedeutung der Leitmotive näher kennen, man erfährt ferner, dass die eigenthümliche Melodie des »Chors der Armen« einem alten ungarischen Kirchenlied entnommen ist, dass im Marsch der Kreuzfahrer das Thema des Mittelsatzes ein »nachweislich aus der Zeit der Kreuzzüge stammendes Pilgerlied« reproducirt (was bei dieser allerdings simpeln, aber durchaus nicht mittelalterlich lautenden Weise höchlich überrascht), dass eine im Kreuzfahrerchor immer wiederkehrende Figur aus nur drei Noten die »Gregorianische Intonation« vorstellt (was zutrifft, doch wegen Fehlens einer Fortsetzung nicht errathen werden könnte), dass das bei jeder Hinweisung auf Ungarn ertönende Motiv ein Fragment einer ungarischen Nationalmelodie ist, dass für das Elisabeth-Motiv eine ältere Antiphonie zu Ehren der Heiligen: »*Quasi stella matutina*«, benutzt wurde. Aus letzterem an sich einfachen, eigentlich nur zwei Takte zählenden, aber öfters durch zwei Zusatztakte zu einem Thema verlängerten Motiv allein ist durch fortwährende harmonische und rhythmische Umbildungen ein Vorspiel von 171 Takten gesponnen, von welchem Herr v. Bülow sagt: »Die rührende Melodie lebt in dem Prologe gewissermaassen das Leben der Heiligen vor uns durch; wir sehen das Kind zur Jungfrau erblühen, zur treuen Gattin und Mutter, zur Priesterin der Barmherzigkeit und endlich zur durch das Leiden verklärten Heiligen.« Das haben wir nun zwar nicht so genau gesehen; wir halten uns darum lieber an das Textbuch.

Die Dichtung ist von Otto Roquette. Sie zerlegt sich in sechs Abschnitte, von denen drei den ersten, die übrigen den zweiten Theil des Oratoriums bilden. 1) Ankunft der Elisabeth auf Wartburg. Elisabeth, die Tochter des Königs Andreas von Ungarn, dem Söhnlein Ludwig des Landgrafen Hermann von Thüringen zur Braut bestimmt, wird von einem ungarischen Magnaten auf die Burg gebracht, mit einem Chor begrüsst und vom Landgrafen bewillkommt. Ganz kurzes Zwiegespräch des kleinen Brautpaars; Chor der Kinder. 2) Landgraf Ludwig. Dieser, bereits Ehemann, singt sich ein Jagdlied und zieht zum Jagen aus, begegnet auf ödem Pfade der Gemahlin mit dem Korbe, macht ihr Vorwürfe wegen der verbotenen Gänge zu den Hütten der Armen; sie giebt vor, gepflückte Rosen im Korbe zu tragen; er will sie sehen; da ereignet sich das »Rosenwunder«, indem der Korb statt Brodes und Weines wirklich Rosen enthält. Elisabeth hat zuvor ihre Unwahrhaftigkeit bekannt. Preis des Wunders durch die Ehegatten und einen Chor. 3) Die Kreuzritter. Landgraf Ludwig ist im Begriff, seine Thüringer nach dem heiligen Lande zu führen. Chöre der Kreuzfahrer. Abschied der Gatten. Marsch. 4) Landgräfin Sophie. Die Wittwe Hermanns, Sophie, theilt dem Seneschal mit, dass ihr Sohn im Felde gefallen sei, dass sie nun allein herrschen und die Schwiegertochter verstossen wolle. Fruchtlose Vorstellungen des Seneschal. Elisabeth kommt, beruft sich auf ihre königliche Abkunft, fleht dann um ihrer Kinder willen; vergeblich; sie muss noch in derselben Nacht mit den Kindern bei gräulichem Unwetter aus dem Schlosse. Gewittersturm im Orchester. 5) Elisabeth. Sie hat sich fromm in ihr Schicksal ergeben. Chor der Armen, welche das letzte Brod der Vertriebenen und ihren Mantel in Empfang nehmen. Elisabeth fühlt das Nahen des erlösenden Todes und stirbt. Chor der Engel. 6) Feierliche Bestattung der Elisabeth. Kaiser Friedrich II. hat die Vasallen um den Thron versammelt, spricht die Acht über die Landgräfin Sophie aus und ordnet Begräbnissfeier für die Heilige an. Chor des Volkes. Chor der Krieger. Kirchenchor. Gesang ungarischer Bischöfe. Gesang deutscher Bischöfe. Allgemeiner Chor. — Sonderbar, dass selbst formgewandte Poeten zu glauben scheinen, Gedichte, welche ausdrücklich für Composition geschrieben werden, müssten geringerer Qualität sein

als andere. Nachlässige oder hyperpoetische Verse wie: »In's heil'ge Land, in's Palmenland, wo des Erlösers Kreuz einst stand«, — »Durch der Lüfte Wogen, der Wiesen Saft, entsend' ich vom Bogen den schwirrenden Schaft«, — »Die Brust, die hoffnungszage« und manche ähnliche sehen doch fast nach Absicht aus; wenigstens vermag Roquette weit bessere zu produciren. Uebrigens ist das Textbuch für musikalische Verwendung recht geschickt angelegt.

Es kann Wunder nehmen, dass Liszt's nicht mehr neues Oratorium bis jetzt in deutschen Städten selten gegeben worden ist. Dasselbe ist geeignet, nicht nur den weniger musikalischen Theil eines Publikums durch den Glanz der Orchestration zu gewinnen, sondern unter Musikern auch solche anzusprechen welche nicht zu den »neudeutschen« zählen. Wo der Componist es über sich gewinnt, auf die scharfen neudeutschen Gewürze zu verzichten, — und solche Fälle sind häufiger als man vermuthen sollte, — da kommt meist Schönes zum Vorschein. Dahin gehören manche Stellen, welche Elisabeth zu singen hat, namentlich der milde Ausdruck ihrer Ergebung bei Beginn des fünften Abschnitts, dann mehrere der Chöre, wie der des Volks, mit welchem es vor Abzug des Landgrafen in's heilige Land der zurückbleibenden Elisabeth Treue gelobt. Der Kinderchor ist von anspruchloser Munterkeit, und in der Begleitung machen sich tändelnde Flötenfiguren neben pizzikirenden Violinen artig bemerkbar. Der »Chor der Armen« (im fünften Abschnitt), dessen fremdartige Melodie (G-moll) *unisono* beginnt, ist nachher sehr sauber harmonisirt und geht zuletzt, die alterthümliche Weise aufgebend, in einen wohlgesetzten Choral (zum Theil *a cappella*) über. Ueberhaupt hat sich Liszt noch Sinn für einfache Melodik und verständliche Rhythmik bewahrt. In der »Elisabeth« könnte man klar gegliederten Bau nur am Vorspiel vermissen. Von einer Flöte eröffnet, welcher sich zunächst eine zweite und dritte Flöte gesellen, ist es eine Zeit lang ganz hübsch gearbeitet; bald aber, wenn die Steigerung beginnt, wird die Polyphonie gekünstelt, gequält, und die ununterbrochene Wiederholung des immer neu variirten Motivs wirkt zuletzt ermüdend. — Bisweilen malt Liszt ziemlich realistisch. Als Elisabeth den Tod des Gemahls beklagt, singt sie viermal nacheinander einen zweitaktigen chromatischen Gang abwärts durch den Bereich einer Quarte, erst in *d* anhebend, dann in *es*, dann in *e*, endlich in *f*; das ist des Weinerlichen schier zu viel. Beim Sterben der Elisabeth sehen wir (— »unser Ohr wird sehend durch den Tondichter«, sagt Bülow bei anderer Gelegenheit —) den seligen Geist als *Flauto solo* gen Himmel schweben:
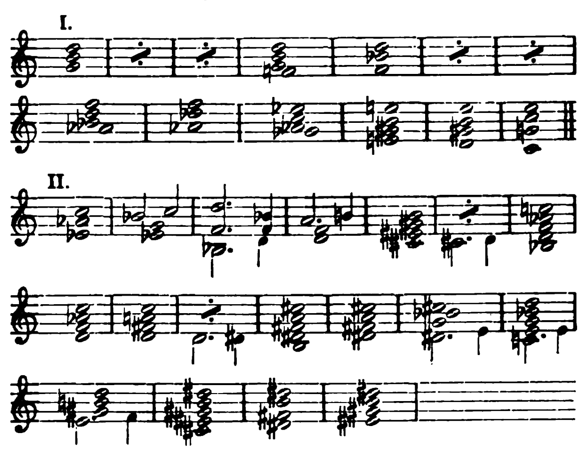


und wenn er unseren Augen im *perdendo* entschwinden will, senkt sich ihm die Engelschaar, welche nachher den Chor anzustimmen hat, in Holzbläsern und Orgel (Harmonium) flügelschlagend entgegen. Es wird nämlich die in Gegenbewegung begleitete Taktgruppe:



noch zweimal wiederholt, je einen Ganzton tiefer, worauf viermal eine dem ersten Takt nachgebildete Figur in ähnlichem Abstieg erscheint; damit haben die Engel die Hälfte ihres Wegs zurückgelegt; die andere Hälfte ist von nahverwandter Gestaltung; so kommen die Himmlischen in 32 Takten allmälig herunter, nachdem ein Aetherraum von genau zwei Octaven *Andante moderato* durchflogen ist. *) Eine niedliche Malerei kommt auch gleich im Anfangschore des Oratoriums vor, als bezüglich der jungen Braut gesungen wird: »Noch in der Silberwiege still träumt sie der Zeit entgegen, wo sich in ihr erfüllen will des Herzens holdes Regen«; hier bewegen sich die Singstimmen, um auf das stille Träumen hinzudeuten, 8 Takte lang *dolce sotto voce* über demselben Accord. (Nebenbei bemerkt: wenn Jemand die Textstelle wörtlich nehmen wollte, müsste er auf die sonderbare Meinung kommen, das Königstöchterlein sei als Wiegenkind transportirt worden und könne in der Wiege schon geläufig sprechen, denn zwei Minuten darauf singt die Kleine: »Wie ist das Haus voll Sonnenschein! Grüsst mir daheim mein Mütterlein!« Eine dermaassen rapide Entwickelung wird selbst einer zukünftigen Heiligen nicht vom Dichter vindicirt werden.)

So glatt geht es natürlich nicht immer ab. Oft genug erhebt sich der Componist zu seiner modernen Grösse, um uns durch kühne enharmonische Rückungen oder andere schrille Accordwechsel zu frappiren. Ein für dergleichen Feinheiten nicht hinlänglich dressirter Hörer ist schon dankbar, wenn ihm gestattet wird, in dem neu hereingebrochenen Harmoniegebiet wenigstens einige Zeit zu verweilen; manchmal aber fühlt er sich wie auf einem Seeschiff von einer Seite zur andern ballotirt, und das muss man gewohnt sein. Am besten kommt er noch weg, wenn in einer Reihe von Uebergängen eine Art Consequenz zu entdecken ist, wodurch nach dem ersten Wechsel die Ueberraschung sich mindert. So in den beiden folgenden Beispielen (in denen nur die Accordfolge gegeben ist, abgesehen von der rhythmischen Eintheilung innerhalb der Takte). Das erste Beispiel gehört zu der Stelle, wo die dem Tode nahe Elisabeth im Vorgefühl der Verklärung zu singen hat: »Die Erdenbürde weicht« etc.; das andere Beispiel ist aus dem zweiten Theil des Engelchors genommen.
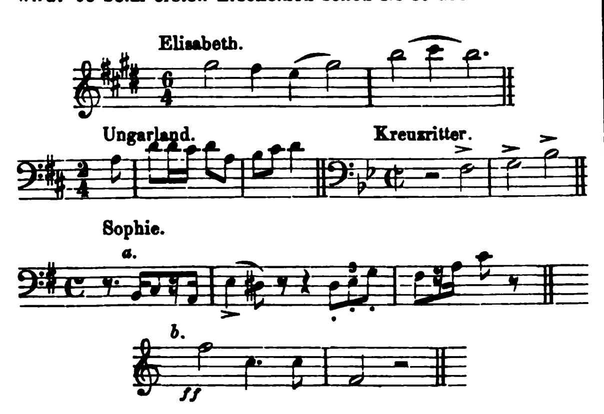


*) Die Bedeutung des Tongemäldes an diesem Orte ist unverkennbar. Gleichwohl war dasselbe ganz in derselben Form, nur um einen Halbton abwärts transponirt, etwas früher bereits aufgetreten, nämlich als Orchesternachspiel zu dem Gesange der verstossenen Elisabeth, mit welchem sie in Verzückung auf ihr Vaterland Ungarn und ihre erste Kindheit zurückblickt. Vielleicht will der Componist damit andeuten, dass die Engel, welche schliesslich die Seele aufnehmen, sie auch schon behufs der Geburt herabgebracht haben.

Ein unbefangener Mann wird sich durch jeweiliges Zwischentreten fortschrittlicher Genialitäten, für welche ihm Geschmack und Verständniss abgehen, nicht im Genuss Dessen stören lassen, was er zu würdigen weiss. Es hätte ja hierin schlimmer kommen können. Im ganzen Oratorium unternimmt Liszt keinen so urplötzlichen Anfall auf ahnungslose Ohren wie mit der zweiten Fermate zu Anfang seines Es dur-Concerts.
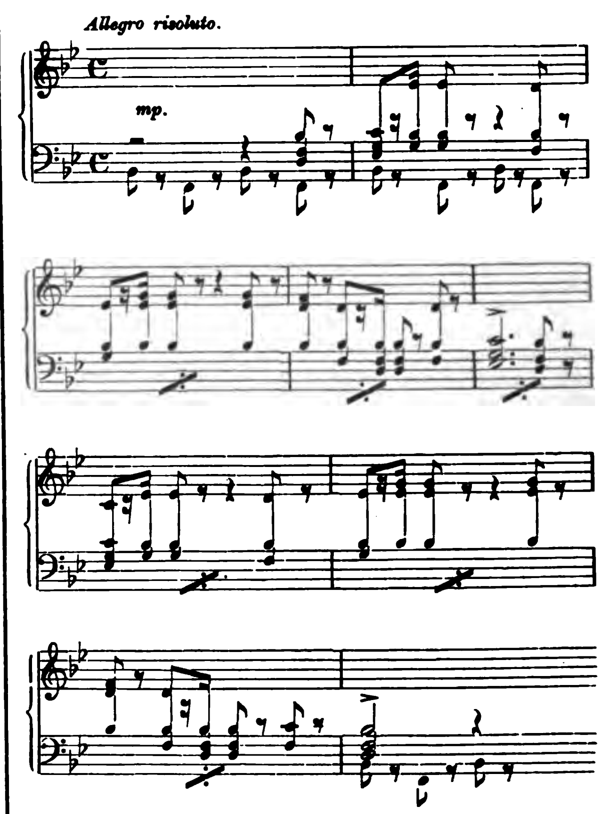
Man spricht in der Musik von erschütternden und von ergreifenden Momenten. Ein unerwarteter Stoss von der Art des eben citirten wirkt auf gewöhnliche Nerven gewiss »erschütternd«. Nach Analogie kann man zu der Vermuthung gelangen, dass die Fortschrittsmusiker auch das »Ergreifende« nur noch in seltsamen Accordhäufungen suchen. »Elisabeth« würde solcher Vermuthung nicht widersprechen. Wir finden da Anmuthiges, freundlich Ernstes, auch Pathetisches und Brillantes; Ergreifendes nach früherem Sinn des Worts ist nicht zu verzeichnen, es müsste denn Jemand die Gewittermusik dafür nehmen wollen, die allerdings einen aufregenden Eindruck macht, doch wieder durch mehr äusserliche Mittel, wie alle Sturm- und Schlachtmusik.

Eine grosse Rolle spielen die Motive, deren jedes im Verlauf des Oratoriums vielfach metrisch und tonisch modificirt wird. Je beim ersten Erscheinen sehen sie so aus:
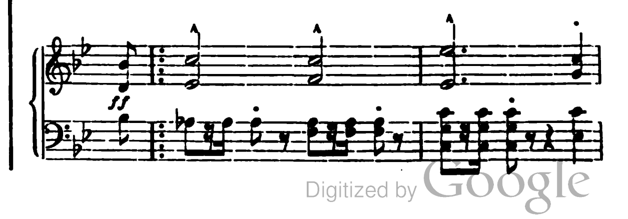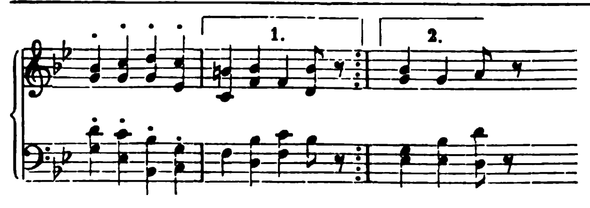


Am alleröftesten wiederholt sich das Elisabeth-Motiv; man wird unter sämmtlichen Takten des Werkes kaum ein Fünftel auffinden, wo es nicht in irgend einer Form verwendet ist. Dies begreift sich, da nach der Motiventheorie bei jeder Bezugnahme auf den Träger eines Motivs dasselbe ertönen soll, auf die Heldin des Oratoriums aber die meisten Einzelheiten der Textdichtung sich beziehen. Häufig singt sie es selbst, und wenn ihr eine andere Melodie zugetheilt ist, hört man das Motiv nebenher; es gemahnt uns beinahe, als pflege die heilige Elisabeth ungern ohne ihr Motiv auszugehen, wie der heilige Antonius nach der Legende stets einen getreuen, nur weniger liebenswürdigen Gefährten mit sich führt. Zugleich wird von Elisabeth, sofern sie oft ihres Vaterlands gedenkt, das ungarische Motiv fast ausschliesslich in Anspruch genommen; blos für den kurzen Part des Magnaten ist es noch benutzt. Das Motiv der Kreuzritter (die »Gregorianische Intonation«) begleitet im Chor derselben vorzugsweise die Worte: »Gott will es!« und die Anfangsworte: »In's heil'ge Land« etc. Die böse Landgräfin Sophie, obschon sie einzig im vierten Abschnitt erscheint, hat zwei Motive erhalten. Das erste (Hauptmotiv, a.) erklärt Bülow als das des Hasses, das andere (b.) als das der Herrschsucht, und er glaubt von der musikalischen Darstellung Sophiens: »jeder Hörer von einiger Phantasie sieht die plastische Gestalt leibhaft vor Augen, sieht ihre tyrannischen Gesten, ihr hochfahrendes, eisiges Auge, ihre giftgeschwollenen Lippen.« Wenn dann noch am Schluss der Sturmmusik zweimal die Posaunen *fff* das Motiv b. nachbringen, wird uns gelehrt, dass wir darin »zugleich den übermüthigen Triumph der Bosheit, als wie eine Bürgschaft für ihre spätere Züchtigung« zu sehen haben. Herr v. Bülow muss das wissen.

Die Instrumentation ist überall effectvoll, wie von Liszt nicht anders zu erwarten. Fehlt es am passenden Orte auch nicht an Blech, so bringt doch der Gegenstand es mit sich, dass im Ganzen das Orchester weniger lärmend auftritt als in mancher andern Liszt'schen Composition. Die glänzendste Nummer ist der Marsch der Kreuzfahrer. Dem Hauptthema des ersten Theils liegt (wie auch Bülow anmerkt) das auf kurze Noten reducirte Gregorianische Motiv zu Grunde, das also von seiner ursprünglich kirchlichen Bedeutung ziemlich weit abweichen kann. Der Marsch beginnt:
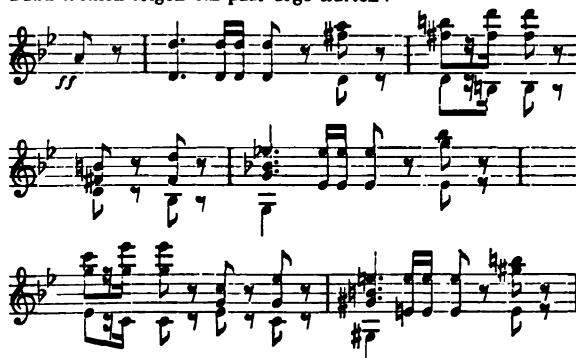


Das ist echt marschmässig. Auch der hartnäckig festgehaltene Bass der Pauken stört nicht, da man an Orgelpunkt denken kann. Wenn diese Takte sich eine Octave höher wiederholen (*mf, poco a poco cresc.*), kommt eine dritte Pauke (das höhere *F*) hinzu. Die Fortsetzung klingt noch acht Takte lang recht frisch und kräftig:
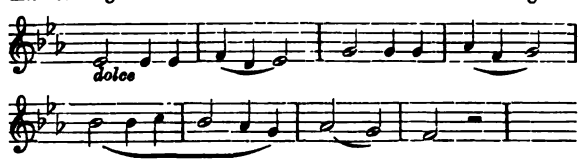




Dann freilich folgen ein paar arge Härten:



Doch das verschmerzt sich, denn nach fünf modulirenden Takten, unter denen nur noch zwei etwas herbe sich befinden, lenkt der Marsch in die ursprüngliche Tonart und in völlig gesunde Wege um. Der schon früher erwähnte Mittelsatz schlägt mit vorwiegenden Blasinstrumenten eine fromme Stimmung an:



Das mag allerdings ein Pilgerlied oder ein Wallfahrtsgesang sein; aber »aus der Zeit der Kreuzzüge«?? Nachher wendet sich der Marsch zu seinem Anfang zurück und läuft in einen Chor aus, wie ihm auch ein Chor vorausgegangen ist.

Den sechsten Abschnitt eröffnet das Orchester mit einem langen »Interludium«, in welches die verschiedenen Motive und die in den fünf ersten Abschnitten vorgekommenen Hauptmelodien verflochten sind. Das Interludium ist zum Theil marschähnlich gehalten und findet seine Bedeutung in dem feierlichen Zuge zu den Exequien, welchen Glocken einläuten. Bülow berichtet: »Es beginnt mit einem grandiosen Glockengeläute, durch eine geistreiche Combination von Pauken und Tamtam erzielt.« Dass ein Tamtam zu diesem Zwecke gut gebraucht werden kann, ist nicht zu bezweifeln. In Freiburg bekamen wir aber nur die Pauken (*E, G*) zu hören und daneben eine dürftige Glasglocke, so dass das Geläute nichts weniger als grandios ausfiel. Hatte man vergessen, von Carlsruhe das Tamtam mitzubringen? — Der Abschnitt, und damit das Oratorium, endet in den oben aufgezählten Chören sehr wirkungsvoll.

Die grösste Partie im Oratorium ist die der Elisabeth (Sopran); Fräulein Breidenstein aus Cassel hat sie vortrefflich durchgeführt. Die Landgräfin Sophie (Mezzo-Sopran) wurde von Frau Haas-Bürklin aus Erfurt gleichfalls sehr gut gegeben. Landgraf Hermann und Kaiser Friedrich (Bass), dann Landgraf Ludwig, Magnat, Seneschal (Bariton) waren sämmtlich von Herrn Kammersänger Hauser aus Carlsruhe übernommen. Von der Carlsruher Hofkapelle waren 44 Mitglieder anwesend, für die Harfe Krüger aus Stuttgart. Der Chor hielt sich wacker.

An dem Concert des zweiten Tages betheiligte sich der Chor des philharmonischen Vereins nur mit der Eröffnungsnummer: Chor der Engel aus Goethe's Faust (sechsstimmig) von Liszt (unter Clavierbegleitung). Die übrigen Nummern waren im Wesentlichen Leistungen der Gäste. Fräulein Breidenstein sang drei Liszt'sche Lieder, Frau Haas-Bürklin neben einigen anderen Liedern besonders schön Schubert's »Tod und Mädchen«, Herr Hauser Beethoven's Liederkreis »An die ferne Geliebte« und noch drei Lieder von Schumann. Der Claviervirtuos Herr Brassin trug vor: Beethoven's grosse Sonate in C-dur (Op. 53), Waldweben aus »Siegfried« (von ihm selbst für Piano übertragen), *Impromptu* in *Es* (Op. 90) von Schubert, *Valse-Caprice* in *Des* (eigene Composition), *Nocturne* in *Des* und grosse Polonaise in *As*, beide von Chopin. In der Beethoven'schen Sonate war, trotz aller Virtuosität, der erste Satz (*Allegro con brio*) ungeniessbar wegen rasender Eile und missachtender Launenhaftigkeit des Spiels. Versöhnt wurde man durch die treue, wirklich beseelte Wiedergabe des *Adagio molto*, sowie durch das richtige Tempo und die schöne Ausführung des Schlusssatzes (*Allegro moderato*), welcher von manchen andern Virtuosen auf Kosten der Deutlichkeit abgejagt wird. Es war erfreulich zu sehen, wie Herr Brassin, nachdem er den ersten Satz rücksichtslos als Mittel zur Darlegung seiner enormen Fertigkeit benutzt hatte, nachher auch zeigte, dass er recht wohl wisse, der Pianist sei eigentlich der Composition willen da, nicht umgekehrt. Ein Clavierarrangement von Wagner's »Waldweben« ist eine schwierige und, selbst bei grösster Geschicklichkeit in Factur und Spiel, wenig dankbare Aufgabe; die Wirkung liegt eben doch im Orchester. — Den Schluss dieses Concerts bildete ein Theil der Liebeslieder-Walzer von Brahms; am Clavier sassen die Herren Dimmler und Wolfer; die Singstimmen waren durch ein Mitglied des philharmonischen Vereins (Herrn Raisser) vervollständigt. Auf dem Programm stand: »Liebeslieder-Walzer für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit vierhändiger Clavierbegleitung,« und so werden diese lieblichen Compositionen häufig aufgefasst. Richtig ist aber das umgekehrte Verhältniss: die gespielten Walzer sind die Hauptsache, der Gesang geht begleitend daneben. Brahms selbst hat dies noch besonders ausgesprochen, obgleich es schon aus der Behandlung des Claviers einerseits und der Singstimmen andererseits sich ergiebt. Der von Brahms gewählte Titel lautet ja: »Liebeslieder; Walzer für das Pianoforte zu vier Händen (und Gesang *ad libitum*).« Die eine oder die andere Auffassung bleibt nicht ohne Einfluss auf die Ausführung.

Freiburg wird die beiden Tage lange in angenehmer Erinnerung behalten und hat Grund, Herrn Dimmler für die Veranstaltung, allen Mitwirkenden für die liebevolle Execution dankbar zu sein. Zugleich aber steht zu hoffen, der junge Verein werde sich die Aufgabe solcher Chorvereine, auf die musikalische Bildung einer Bevölkerung einzuwirken, im Bewusstsein halten und nicht bei Concessionen an die Modeneigungen der Masse stehen bleiben. Für den Anfang war die Concession zweckmässig, um Boden zu gewinnen, von da an ist bezüglich der Oratorien das Fortschreiten ein Rückgreifen in der Zeit, über Mendelssohn (der ja in Freiburg nicht unbekannt) zu Händel, dem eigentlichen Grossmeister des Oratoriums. Spricht doch Herr v. Bülow selbst von dem »stählenden Eindruck, mit welchem Händel'sche Chöre eine energische Natur erfüllen«. In einer Universitätsstadt finden sich Elemente genug, welche nicht des Glaubens leben, das Neueste müsse das Schönste sein.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 13. November 1878. **Nr. 46.** XIII. Jahrgang.

Die Tonarten der alten Griechen.

Carl v. Jan.

(Fortsetzung.)

Die älteste Partie der alten Instrumentalnoten reicht bis tief *A*, und so scheint es denn, dass wenn nicht für Chor-, doch für Solo-Bass-Stimmen die Reihe der verfügbaren Töne bis zu diesem Punkt sich ausdehnte. Und konnte die einfache Lyra diesen Ton nicht erreichen, so wird doch die Kithara der concertirenden Virtuosen wahrscheinlich schon frühe diesen Umfang gehabt haben.*) Auf einem solchen Instrument war dann neben der ursprünglichen plagal-dorischen Leiter, welche das mittlere und obere Tetrachord enthielt, zugleich in dem unteren und mittleren Tetrachord die authentische Schwestertonart, die hypodorische Scala gegeben:

Dorisch: *ef g a hc d e*
A hc d ef g a: Hypodorisch.

Und ebenso in den übrigen Tonarten:

Phrygisch: *e fisg a h cisd e*
A h cisd e fisg a: Hypophrygisch.
Lydisch: *e fis gisa h cis dise*
A h cis dise fis gisa: Hypolydisch.

Die Namen der bis zum tiefen *A* reichenden Scalen sind mit Hülfe der Präposition »Hypo« gebildet, hypodorisch oder unterdorisch heisst die nach unten verlängerte authentisch-dorische Octave. Unwillkürlich denkt man dabei an unsere moderne Auffassung und Bezeichnung der langsam schwingenden Töne, wonach diese als räumlich tiefer liegend gedacht werden. Ja viele Gelehrte sind schon der Meinung gewesen, Hypolydisch sei nur ein anderer Name für Aneimene Lydisti oder herabgespanntes d. h. tieferes Lydisch. Nichts ist verkehrter als das. Denn in jener alten Zeit, als sich die Namen für die Saiten der Lyra ausbildeten, erschienen den Griechen nicht die langsam schwingenden, sondern vielmehr die schnell schwingenden, von ihnen ὀξεῖς scharf oder spitz genannten Töne als die unteren oder tieferen. Hypatos ist eine Verkürzung aus Hypertatos und dient darum den alten Historikern zu Uebersetzung des lateinischen Titels *consul* = Oberster, Hypate hiess bei den Pythagoräern der Ton, den sie in der Harmonie der Sphären dem Kronos, dem obersten unter den Planeten zuschrieben. Hypermese (d. i. über der Mese liegend) hiess ihnen der Ton *g*, die nachmalige Lichanos.*) Hypodorisch könnte also nach der alten Terminologie wohl höheres, niemals aber tieferes Dorisch sein. In Wahrheit wird man an keine von beiden Richtungen gedacht haben, sondern wie man ὑπόγλυκος etwas nannte, das ein wenig süss, ὑπόθερμος etwas das ein wenig warm war (vgl. *subagrestis, subamarus* im Lateinischen), so hiess hypodorisch eine Tonart die eine zweite, geringere Gattung des dorischen repräsentirte, deutsch etwa Nebendorisch. Was aber bei unseren deutschen Landsleuten so leicht vorkommt, dass sie nämlich aus bestehenden Worten eine Bedeutung heraushören, die ursprünglich nicht darin lag, und danach sogar die gegebenen Worte ummodeln,**) das ist bei den Namen der Tonarten schon den alten Griechen begegnet. Man dachte, das Hypo in den Namen der Versetzungsscalen habe örtlichen Sinn, wie ihn ja die Präposition hypo so oft hatte, und stellte mit der Zeit den so benannten Scalen eine Reihe anderer mit der Präposition hyper benannter gegenüber.

Alle drei griechischen Hauptscalen bekamen ihre mit Hypo benannten Nebenscalen, daraus können wir entnehmen, dass erstere sämmtlich wie die dorische Leiter plagal gebaut waren und in den Nebenscalen ihre Ergänzug zur authentischen Form fanden. Die bescheidene Lyra enthielt nur die erstere Form der Tonarten, auf der grösseren Kithara hatten, wie wir angenommen, beide Formen Platz, und so verstehen wir denn auch, weshalb in einem der aristotelischen Probleme (19, 48) die hypodorische Tonart κιθαρῳδικωτάτη, die zur Kithara am meisten passende, genannt wird. Durch dasselbe Problem erfahren wir auch, dass der tragische Chor nicht in der hypodorischen und hypophrygischen Tonart sang (sie wird für die Choristen zu tief gewesen sein), dass aber dennoch beide Scalen gern in der Tragödie verwendet wurden und den handelnden Personen wohl anstanden. Die tragischen Schauspieler also, die, wie es scheint, vorherrschend Bassisten waren, sangen in der authentischen Form der Scalen bis zum tiefen *A* (etwas tiefer anzunehmen als bei uns). Nachdem aber diese Tonarten in ihrer tiefen Form in Aufnahme gekommen waren, ist es begreiflich, wenn die äolische Leiter, welche mit der hypodori-

*) Das denkbar späteste Datum dafür ist die Zeit des Ion von Chios, dessen Instrument drei Tetrachorde umfasste und elfsaitig war nach Bergk's Lesart der bei Euklid erhaltenen Verse: Ἑνδεκάχορδε λύρη, δεκαβάμονα τάξιν ἔχουσα. Man nimmt dabei an, dass aus den sieben Saiten des älteren Systems nun elf geworden waren (doch giebt es auf Bilderwerken auch Kitharen mit 12 und mehr Saiten).

*) Vgl. über diese Terminologie und die spätere Veränderung der Anschauung: Fleckeisen, Jahrbücher für Philologie B. 103 (1871), S. 369.

**) So Katzenellenbogen für Katamelibochus, ratzenkahl für radical u. dgl. Vgl. Andresen Volksetymologie.

schen ganz denselben Bau hatte, gar nicht mehr erwähnt, und auch die ionische mit der hypophrygischen verwandte kaum noch genannt wird. Die hypolydische Octave wird auch in der tiefen authentischen Form kaum jemals für die Praxis vorhanden gewesen sein.

Auf die Ausdehnung der achtsaitigen Lyra nach unten folgte — ziemlich viel später, wie die unvollkommenen Notenzeichen für diese Töne beweisen — eine Erweiterung nach oben bis zum hohen *a'*.

A | *hc d ef g a* | *hc' d' e' f' g' a'*.
1. 2. 3. 4.

Dieses System, aus lauter dorischen Tetrachorden*) construirt und bis zu zwei Octaven ausgedehnt hiess das »unveränderliche«, *systema immutabile*. Es wurde in der That nie mehr erweitert, und mag uns zum letzten und deutlichsten Beweis dienen, dass *a* der Grundton schon auf der sieben- und achtsaitigen Lyra war.

So mächtig aber war das Uebergewicht dorischer Stimmung und dorischer Construction in der griechischen Musik, dass auch auf die übrigen Stimmungsarten der Saiteninstrumente dieses unveränderliche System mit seinen dorischen Tetrachorden übertragen wurde. Die phrygische Stimmung mit ihren zwei erhöhten Saiten z. B. führte nicht etwa zu einem phrygisch construirten System mit dem Halbton in die Mitte des Tetrachords:

A | *h cis d e fis g a* | *h cis d e fis g a*
1. 2. 3. 4.

sondern zu einer vollständigen Nachbildung des dorischen Grundsystems nur um einen Ton höher

H | *cis d e fis g a h* | *cis d e fis g a h*.
1. 2. 3. 4.

Etwa zur Zeit des Plato oder des Aristoteles, als Sophisten und Schulmeister mehr und mehr Einfluss auf das griechische Volk erlangt hatten, muss diese Veränderung der Anschauung vor sich gegangen sein. Man betrachtete nun nicht mehr *e* als die allein mögliche Hypate und *a* als die ewig gleiche Mese, wie sie es doch in der That auf der Lyra bleiben mussten, sondern man nahm für jede Stimmung eine andere Hypate und andere Mese an (*fis* und *h* im phrygischen Tonos, *gis* und *cis* im lydischen) und bekam so statt einer Reihe charakteristischer National-Tonarten eine Reihe von Tonoi oder Tropoi, die sich in der Construction völlig gleich sahen und nur durch Vorzeichnung und Tonhöhe unterschieden. Das Lydische mit seinen vier Kreuzen ergab ein *Cis*-moll, das mixolydische mit seinem ♭ ein *D*-moll u. s. w. Diese Transpositions-Scalen beruhten wohl nur auf theoretischer Speculation; denn welche Kithara hätte Saiten genug, um noch ein hohes *h, cis, d* u. s. w. für alle fünfzehn Scalen mit zu umfassen? Ihnen gebührt zugleich das traurige Verdienst, uns dadurch, dass häufig Zweifel entsteht, ob ein Schriftsteller von den alten charakteristischen Octaven spricht oder nur von diesen wesenlosen Doppelscalen, die Erkenntniss der alten Tonarten bedeutend erschwert zu haben.

Im Jahrgang 1872 dieser Zeitung Sp. 729 habe ich die Frage, ob die Mese als Grundlage der griechischen Lyra zu betrachten sei, an der Hand der uns erhaltenen, im Jahre 1840 von Fr. Bellermann edirten Hymnen aus nachchristlicher Zeit geprüft. Das Resultat fiel ungünstig aus; wir vermögen aus jenen Liedern für die Annahme, dass der Grundton in der Mitte der Scala zu suchen sei, keine Bestätigung zu gewinnen. Aber die Thatsache, dass man das achtsaitige System gerade bis zur oberen und unteren Octave der Mese erweiterte und bei dieser Erweiterung für alle Zeiten stehen blieb, ferner der Umstand, dass die Griechen ihre Transpositionsscalen stets nach der Mese (phrygisch *h*), niemals nach der Hypate nennen und vergleichen, sprechen in Zusammenhang mit den übrigen vorher angeführten Zeugnissen so laut und entschieden für die überwiegende Bedeutung des Mitteltons, dass jene apokryphen Erzeugnisse des sinkenden Alterthums diese Annahme nicht zu erschüttern vermögen.

Unsere Lehre vom Wesen der alten Tonarten würde mit dem Satze »die Mese ist Grundton« ihr Ende erreichen und um vieles klarer, einfacher und sicherer sein, hätte nicht derselbe Gelehrte, der die Bedeutung der Mese zuerst in das rechte Licht gesetzt, R. Westphal, noch eine weitere Stelle herbeigezogen, die in ihrer Auslegung schwierig und in ihrer Bedeutung dunkel, durch die Consequenzen, zu welchen sie die neueren Forscher veranlasst, unsägliches Unheil angerichtet hat. Das dreiunddreissigste unter den mehrfach erwähnten musikalischen Problemen des Aristoteles nämlich lautet: »Warum ist der Gang von oben nach unten harmonischer als der von unten nach oben? — Vielleicht darum, weil man mit dem Anfang beginnen soll? Die Mese und Anfängerin ist nämlich die höchste Saite im Tetrachord. Das umgekehrte aber hiesse nicht vom Anfang, sondern vom Ende beginnen. Oder etwa darum, weil die Tiefe nach der Höhe edler und schöner klingt?«

Auch diese Stelle vindicirt der Mese eine hervorragende Bedeutung, es scheint, dass die Melodie in der Regel mit diesem Tone begann. Schlusston aber soll nicht sie, sondern ein tieferer Ton gewesen sein, und da lässt sich denn freilich an keinen andern als an die Hypate, das tiefe *e* denken. So lehrt denn Westphal: »Harmonischer Grundton war die Mese, Schlusston des Gesanges aber die Hypate«. Das wird dann im Weiteren dahin entwickelt, dass die Mese in Gesang und Begleitung der vorherrschende Ton gewesen, der Gesang aber auf der Hypate *e* geschlossen habe und in dorischer Tonart von einem A moll-Accord, in phrygischer und lydischer von einem entsprechenden Duraccord begleitet gewesen sei. Die mit Hypo benannten Tonarten schlossen nicht auf der Quinte, sondern auf der Tonica.*)

Diese ganze Lehre ist aus vielen Gründen unmöglich. Denn erstens hatten die Griechen niemals mehr als eine Begleitstimme, so dass von einem vollen Accord nie die Rede sein kann. Zweitens lag diese Begleitstimme nicht unter, sondern über dem Gesang**), gerade wie der Ison in den Gesängen der neugriechischen Kirche, ein von Knaben gegen die modulirende Männerstimme ausgehaltener Grundton. Endlich kannten die Griechen die Terz durchaus nicht als consonirendes Intervall. Es kann somit weder von einem Bass auf *A*, noch von einem

*) Das dorische Tetrachord hat den Halbton unten: *hc, d, e* oder *ef, g, a*. Diese vier Töne führen jedesmal einen gemeinsamen Tetrachordnamen: »1. die tiefen, 2. die mittleren, 3. die getrennten, 4. die übermässigen.« Der Ton von *a—h* heisst der diazeuktische (trennende) Ton und zählt zu keinem Tetrachord.

*) Westphal, Harmonik S. 118. Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik S. 35. Metrik I S. 716 den letzteren Satz, demzufolge die mit Hypo benannten Tonarten auf ihrem tiefsten Ton schlossen, welcher zugleich Tonica war (bei uns tief *A*), wird jedermann einleuchtend finden.

**) Das muss der Sinn jener Worte sein, Aristot. probl. 19, 12, in denen es heisst, von zwei zusammen erklingenden Tönen nehme das Melos den tieferen. Vgl. Plutarch, Quaest. conviv. IX, 9, Coniug. praecepta 11. Die bei Plutarch mus. 19 angegebenen Begleitungstöne liegen sämmtlich höher als die Melodie. Der Ausdruck ὑπὸ τὴν ᾠδὴν κρούειν Plut. mus. 28 und Arist. probl. 19, 39 besagt dasselbe, wenn man ὑπό richtig versteht nach dem, was oben über Hypodorisch bemerkt wurde. Ueber den Ison vgl. Christ, Anthologie S. 118. Bourgauld-Ducouvray, études sur la musique ecclésiastique grecque. p. 7.

Accorde auf diesem Ton auch nur entfernt die Rede sein; höchstens kann das Saiteninstrument oder der höhere der beiden Auloi den Grundton *a* fortgehalten haben, während die Melodie auf tief *e* schloss. Auch dieser Annahme aber steht wiederum ein anderes Problem aus eben derselben Sammlung entgegen (probl. 39), wonach die Begleitung nur im Einklang mit der Melodie oder auf deren Octave schliessen kann. Gevaert, der für Gesang wie für Begleitung den Schluss gleichmässig auf tief *e* verlegt (S. 367), erscheint demnach durch literarische Zeugnisse hinlänglich gedeckt. Ist es denn aber sachlich zulässig, dass in einer *A*-Scala alle Stimmen unisono auf *e* schliessen?*) Lassen wir wirklich die Hypate als Finalton des Gesangs gelten, so werden wir uns den Schluss vielmehr unbegleitet denken müssen. Zumal wer mit Helmholtz annimmt, der Melodieschluss sei ein ähnlicher gewesen wie bei unseren Recitativen, vom Grundton zur Quinte abfallend, der wird gewiss gern auch zu der Annahme geneigt sein, die recitirende Stimme habe allein, ohne Begleitung diesen Schritt ausgeführt. Dass während des Gesang-Vortrags die Begleitung der Saiteninstrumente, wenigstens insofern sie mit dem Plectrum zu spielen war, zu pausiren pflegte, das lehrt uns der Anblick sämmtlicher Abbildungen von Kitharoden. Vielleicht führte nach Schluss des Gesanges die Begleitung wieder von der Hypate zur Mese zurück.

Wie aber dem auch sein möge, jedenfalls werden wir uns hüten müssen, dass wir nicht aus jenen unklaren Worten über die abwärts gehende Bewegung des Gesanges Dinge herauslesen, die mit all unserer sonstigen Kenntniss von griechischer Tonkunst in Widerspruch stehen. Dass jene Sammlung von Problemen wirklich von Aristoteles selbst herrühre, wird bei dem Zustand der aristotelischen Ueberlieferung überhaupt niemand behaupten wollen. Ein grosser Theil der unter jenem Namen überlieferten Schriften ist jüngeren Datums; jeder Abschnitt, jeder Satz muss erst geprüft werden, ehe er für aristotelisch anerkannt werden darf. Unter den Problemen nun, die uns zu bedenklichem Kopfschütteln veranlassen, steht unser dreiunddreissigstes in erster Linie. Wie gross ist der Umfang, den es der Melodie anweist? — Ein einziges Tetrachord. Denn alle Melodien, so müssen wir den Text verstehen, beginnen mit der Mese und halten dann meist einen absteigenden Gang inne. Das scheint uns eine Behauptung zu sein, die zahlreiche Ausnahmen zulassen muss, eine gewagte, vielleicht ganz subjective Behauptung.

Das Eigenthümlichste ist, dass diejenigen Gelehrten, welche auf Grund jenes Problems den Schluss mit der Hypate für gesichert halten, denselben auch nur so lange gelten lassen, als sich diese Annahme mit ihren eigenen Lieblingsideen verträgt, und dass auch sie für manche Tonarten weder Hypate noch Mese, sondern gar die Trite (*c* oder *cis*) als Finalton hinzustellen wagen.

Hypolydisch, sagt Westphal, schloss auf dem Grundton (*F*, wenn man sich weisse Tasten denkt,**) *A* nach unserm oben gegebenen Ansatz mit 4 ♯), lydisch auf der Quinte oder Unterquarte (*c* bei Westphal's, *e* bei unserm Ansatz). Warum sollte es nicht auch eine lydische Tonart geben, die auf der Terz schloss (*a*, oder bei uns *cis*)? Es war die syntonolydische, wie er meint. Und neben Hypophrygisch und Phrygisch mit Schluss auf Grundton und Quinte gab es auch eine Terzenspecies, die mixolydische Tonart; sie schloss auf *h*, wenn man sich ihre Scala auf blos weissen Tasten denkt*) (bei uns wiederum *cis*).

(Schluss folgt.)

*) Es wäre wohl überhaupt eine interessante Aufgabe, jedenfalls für unseren Zweck äusserst wünschenswerth, wenn jemand einmal untersuchen wollte, unter welchen Bedingungen Kirchengesänge und Volkslieder, zumal älterer Zeit, anders als auf der Tonica schliessen.

**) *c d ef g a hc*
gleich *e fis gis a h cis dis e*.

*) *d ef g a hc d*
gleich *e fis g a h cis d e*.

Zur Verbesserung des Musikunterrichtes.

Von A. Tuma.

IX.

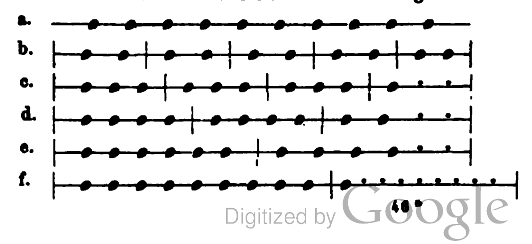
Unterricht im Spielen der Streich- und anderer Instrumente.

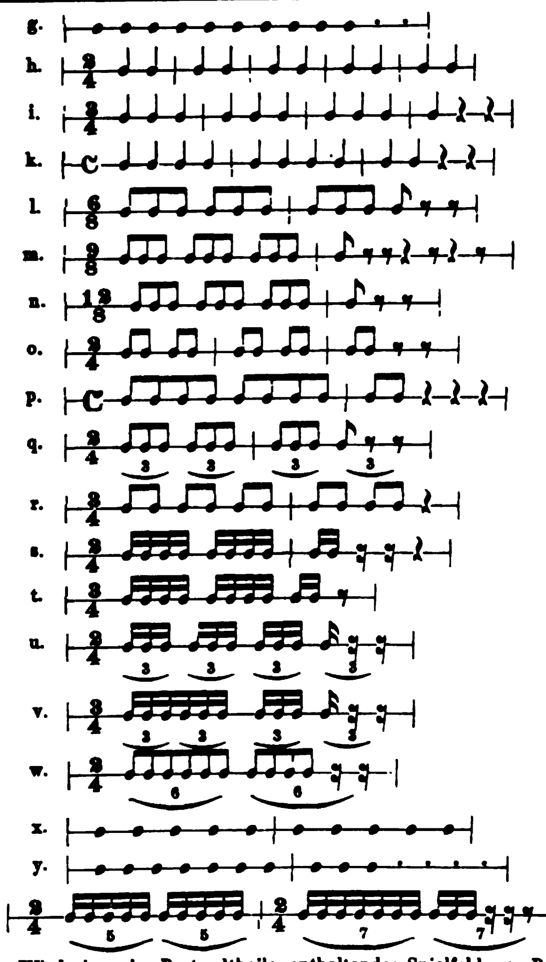
(Schluss aus Nr. 43.)

Von den rhythmischen Formularen, die beim Unterricht im Spielen aller Instrumente, folglich auch beim Unterrichte im Spielen der Streichinstrumente zur Verwendung gelangen, erweisen sich diejenigen als die zweckmässigsten, durch die allen Bestandtheilen der tonischen Objecte gleiche Zeitwerthe zugetheilt erscheinen, weil sich durch den Gebrauch dieser Formulare Tonreihen ergeben, die nicht nur alle Accentgrade enthalten, sondern die ihrer Mehrzahl nach auch zur Erwirkung der in Aussicht genommenen Geläufigkeit und zum Messen der letzteren unentbehrlich sind; basirt auf das Studium der Spielmanipulationen bildet daher das Studium der Spielfelder auf Grundlage der gedachten Formulare den hervorragendsten und, mit genauer Beachtung der die Reinheit der Tonerzeugung und Tonverbindung betreffenden Vorschriften betrieben, zugleich auch den ausgiebigsten Theil des Unterrichtes.
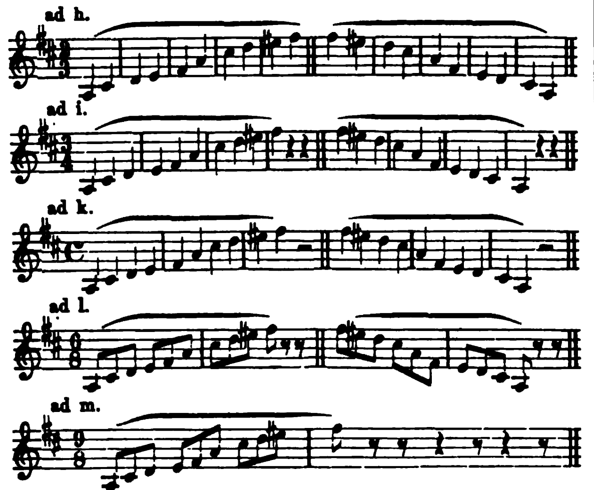
Bekanntlich kann jede rhythmische Gruppe, die zwei, drei, vier, sechs (zweimal drei oder dreimal zwei), neun (dreimal drei) oder zwölf (viermal drei) Bestandtheile von gleichem Zeitwerthe enthält, eine Takttheil- oder eine Taktgliedergruppe sein; im ersten Falle ist sie ein Takt oder die Hälfte, das Drittel oder das Viertel eines Taktes, im anderen Falle stellt sie einen Takttheil oder einen Abschnitt eines Takttheiles dar. Rhythmische Gruppen, die mehr als zwölf, oder die fünf, sieben, zehn oder elf gleich lange Bestandtheile enthalten, können nie Takttheil- sondern nur Taktgliedergruppen und zwar zusammengesetzte, grösstentheils ein Gemisch von Zwei- und Dreitheilung darstellende Gruppen dieser Gattung sein.
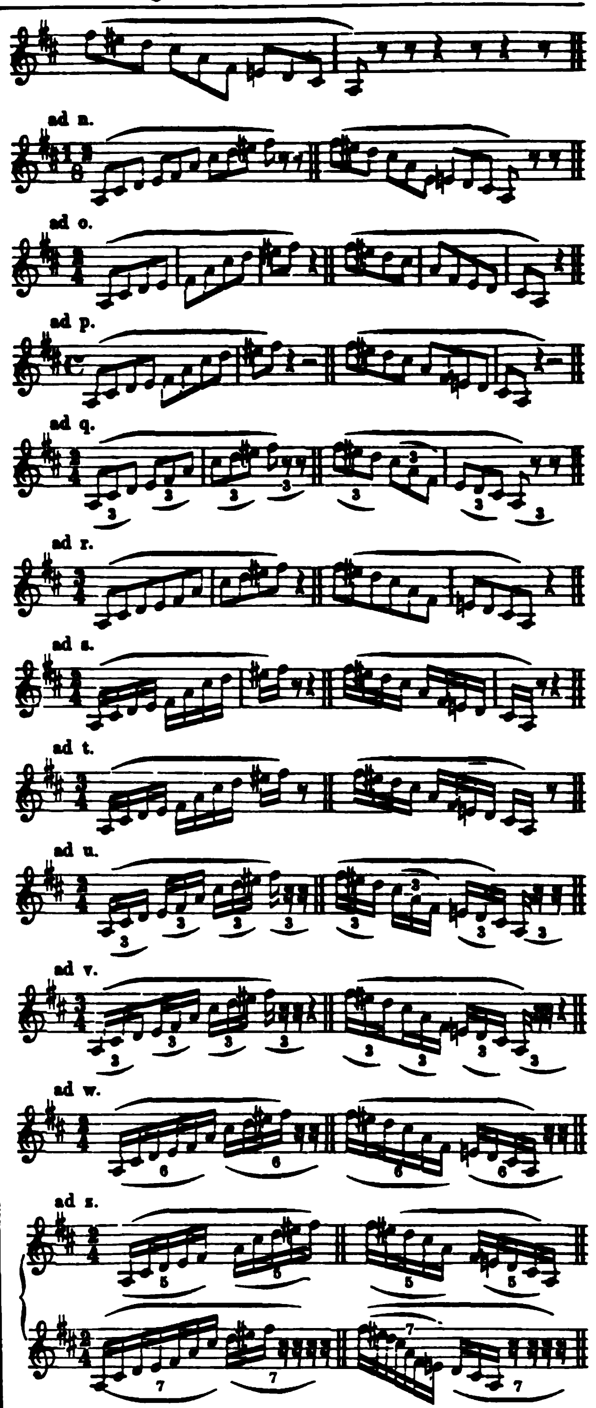
Diesen Details zufolge kann, wenn man, um ein rhythmisches Formular für ein Spielfeld zu construiren, so viele Notenköpfe als letzteres Bestandtheile enthält, z. B. (wie nachstehend bei a zu ersehen ist) deren zehn auf eine Linie gesetzt, daraus wie bei b, c, d, e, f und g zwei-, drei-, vier-, sechs-, neun- und zwölfgliederige oder wie bei x und y fünf- und siebengliederige Gruppen gebildet und die dabei unvollständig gebliebenen Gruppen durch Punkte (welche Pausen von dem Zeitwerthe der Noten bedeuten) vervollständigt hat, bei b, c, d, e, f und g jede Gruppe einen Takt oder einen Takttheil, bei x und y aber nur einen Takttheil darstellen; aus den bei b, c, d, e, f und g skizzirten Gruppirungen der Bestandtheile des Spielfeldes können daher sowohl die bei h, i, k, l, m und n als auch die bei o, p, q, r, s, t, u, v und w, aus den bei x und y verzeichneten Gruppenskizzen dagegen nur die bei z ersichtlichen und diesen ähnliche Formulare hervorgehen.
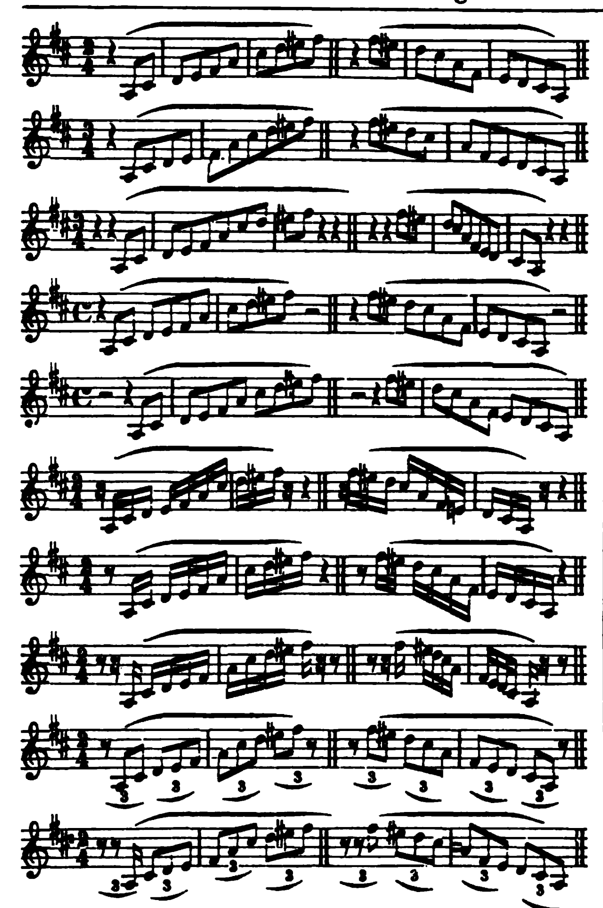




Wird ein zehn Bestandtheile enthaltendes Spielfeld, z. B. das Spielfeld *a cis d e fis a cis d eis fis* nach Vorschrift der vorstehenden Formulare in aufsteigender und absteigender Richtung ausgeführt, so ergeben sich der Ordnung nach folgende Tonreihen:





Alle oben verzeichneten Formulare beginnen, wie man sieht, mit dem Anfange des Taktes und des Takttheiles; da aber ein Spielfeld auch mit dem zweiten, dritten u. s. w. Takttheile und mit jedem beliebigen Taktgliede beginnen kann, so kann das als Beispiel gegebene Spielfeld, auf oben nicht angeführte Formulare gestellt, nebst den vorstehend ersichtlichen auch unter andern folgende rhythmische Gestalten annehmen:



Im neuen Lehrsysteme fehlt kein Object, es sind daher darin auch alle rhythmischen Formulare und alle Spielfelder enthalten; das Studium der aus der Verbindung der letzteren mit den ersteren resultirenden Objecte wird jedoch zu einer blossen Taktübung herabsinken und die musikalisch-technische Vervollkommnung der Lernenden wenig fördern, wenn dabei unberücksichtigt bleibt, dass in allen gleich viele und unter einander gleich lange Bestandtheile aufweisenden rhythmischen Gruppen, sie mögen Taktheil- oder Taktgliedergruppen sein, die Accente der Ordnung nach in gleichen geometrischen Verhältnissen stehen, daher bei jeder Taktart die Taktgliederverhältnisse durch die Takttheilverhältnisse genau bestimmt erscheinen und die dadurch für die einzelnen Gruppenglieder erwachsenden, durch das Zeitgewicht bedingten »unwillkürlichen« Stärkegrade in jeder sowohl gleichmässig fortdauernden als sich verändernden willkürlichen Tonstärke (*p*, *f*, *cresc.* u. s. w.) in gerader oder in umgekehrter Ordnung deutlich erkennbar enthalten sein müssen. Die Grössen (die Zeitgewichte) der Accente, beziehungsweise die zur Erzeugung derselben erforderlichen Kraftgrössen lassen sich nicht im Allgemeinen, sondern nur einem einzelnen Instrumente gegenüber bestimmen; wird jedoch ermittelt, dass sich die Takttheilaccente in einem dreitheiligen Takte wie 5 : 4 : 3 und in einem viertheiligen Takte wie 5 : 3 : 4 : 2·4 zu verhalten haben, so verhalten sich, wenn z. B. ein Dreiviertel- oder ein Vierverteltakt mit Achtelnoten ausgefüllt und in jedem Takttheile das Verhältniss des ersten Gliedaccentes zum zweiten = 5 : 2·8 gesetzt wird, bei gleichmässig fortdauernder Tonstärke die den Achteln zufallenden Accente im Dreivierteltakte wie 5 : 2·8 : 4 : 2·24 : 3 : 1·68 und im Vierverteltakte wie 5 : 2·8 : 3 : 1·68 : 4 : 2·24 : 2·4 : 1·344. Obwohl die von diesen Verhältnisszahlen repräsentirten Gewichtseinheiten in der Praxis oft so klein sind, dass dem leichtesten Accente einer Gruppe nur ein Minimum vom Gewicht zufällt, so können doch in einer gleich lange Bestandtheile enthaltenden Tonreihe, wenn diese *Crescendo* gegeben wird, die Einsätze der ersteren nicht in den das gleichförmige Wachsen der Tonstärke bedingenden Gewichtsverhältnissen 1 : 2 : 3 : 4 : 5 u. s. w. stehen; soll ein *Crescendo* in dieser Beziehung correct erscheinen, so muss von der Umkehrung der Accentordnung Gebrauch gemacht werden, da aber nur umgekehrte einfache (zwei- und dreigliederige) Accentgruppen ein *Crescendo* in sich schliessen, so kann auch eine Tonreihe, deren Tonstärke durch dieses Mittel zum Wachsen gebracht wird, keine zusammengesetzte Gruppen enthalten. In ähnlicher Weise lässt sich auch ein *Diminuendo* bewerkstelligen, nur kommen dabei die Accente nicht in umgekehrter, sondern in natürlicher Ordnung zu stehen, es ist jedoch leicht einzusehen, dass ein musikalisch vollkommen richtiges, alle Accente enthaltendes *Crescendo* oder *Diminuendo* den auf diese Art bewirkten dynamischen Effecten vorzuziehen ist; denn wird nicht bis ins kleinste Detail richtig accentuirt, so besitzt der Vortrag die Eigenschaft der Klarheit nicht, es wird in diesem Falle nicht Musik sondern Klingklang erzeugt, daher auch in dieser Beziehung mangelhafte Vorträge nicht als musikalische Leistungen bezeichnet, noch weniger aber musikalische Kunstleistungen genannt werden können. Der Musikkenner will das, was er hört, verstehen und unterscheidet sich dadurch von dem Musikfreunde in derselben Weise wie der Bilderkenner vom Bilderfreunde; den ersteren befriedigt ebenfalls nur technisch Vollkommenes, den letzteren, wenn ihm der dargestellte Gegenstand interessirt, — oft sogar Kleckerei.

Wie viele verschiedene Accente in einem Takte Platz finden können, lässt sich aus wissenschaftlichen Daten eben so wenig entnehmen, als die beiderseitigen Grenzen der Geschwindigkeiten, über die hinaus nicht mehr alle Accentunterschiede genau wahrnehmbar sind, dadurch ermittelt werden können; erfahrungsgemäss steht jedoch so viel fest, dass sechs und dreissig verschiedene Accente nicht nur ausdrückbar, sondern auch, wenn mit einer Geschwindigkeit von 800 per Minute erzeugt, unterscheidbar sind. Das Ausmaass des individuellen, hierzu erforderlichen Erkenntnissvermögens hängt von der Beschaffenheit des Gehörsinnes und von dem Grade der Ausbildung der Fähigkeiten des letzteren ab; mit höherem technischen Unterrichte soll sich jedoch kein Lehrer befassen, der nicht auch in der Beurtheilung des Dynamischen Meister ist, weil er im entgegengesetzten Falle seinen Schülern nur irrige Vorstellungen von der Vollkommenheit musikalischer Leistungen beibringen könnte.

Dass auch beim Unterrichte im Violinspielen jedes Object erst dann als erlernt zu betrachten ist, wenn es die Lernenden auf Grundlage jedes dazu gehörenden dynamischen Formulares in der durch das Lehrziel bedingten Geschwindigkeit tadellos zu Gehör bringen können, lässt sich aus bereits Gesagten eben so leicht entnehmen, wie die Beschaffenheit der zum Unterrichte im Spielen der Viola, des Violoncello und des Violon erforderlichen Objecte und die Ordnung, in welcher diese im neuen Lehrsysteme enthalten sind.

Auch über den Unterricht im Spielen anderer Instrumente erübrigt nur wenig mehr zu sagen, denn aus den im Jahrgange 1876 enthaltenen, auf die Verbesserung des Musikunterrichtes abzielenden Artikeln, in welchen der letztere im allgemeinen und der Unterricht im Clavierspielen insbesondere eingehend besprochen erscheint und aus dem, was in diesem Jahrgange bisher über die tonischen Fundamente der Musik und über den

Unterricht im Gesange und im Violinspiele gesagt wurde, ist zu entnehmen, dass jedes für den Unterricht im Spielen eines Instrumentes bestimmte System eigentlich aus zwei in einander greifenden Systemen besteht, von denen das eine die zum Unterrichte im Spielen und das andere die zum Unterrichte im Spielen nach Noten und anderen Schriftzeichen erforderlichem Objecte enthält. Jedes dieser Systeme muss vollständig und logisch richtig sein, und das durch die Verschmelzung des Inhaltes dieser beiden Systeme entstehende fertige Lehrsystem kann nur tadellos erscheinen, wenn bei der Combinirung der ersteren berücksichtiget wurde, ob zum Spielen des betreffenden Instrumentes in erster Linie die Fähigkeit Tonhöhen zu beurtheilen erforderlich ist oder nicht. Im ersten Falle muss von einer (dazu sich am besten eignenden) Triade ausgegangen werden und die gelegentlich der Besprechung des Gesangunterrichtes (Spalte 601 und 602) angeführte Theorie im Systeme nicht nur figuriren, sondern auch zwischen den mechanischen Objecten so vertheilt sein, dass dadurch jedes der letzteren mit Bezugnahme auf die betreffenden theoretischen Unterweisungen im Sinne der Spalte 600 ad 1, 2, 3 und 4 gegebenen Andeutungen zu verwerthen vorgeschrieben wird; im anderen Falle, der unbedingt nur beim Unterrichte im Spielen der Tasteninstrumente vorliegt, entfällt die besagte Theorie und beschränkt sich der theoretische Musikunterricht auf die das Spielen nach Noten und nach dem Takte betreffenden und die das Verständniss des Inhaltes der Tonstücke vermittelnden Unterweisungen, in beiden Fällen aber wird die Aufeinanderfolge der Objecte durch die Zahl der Elemente die sie enthalten und durch die Zahl der Tonregister, Saiten, Manuale und Pedale, über die sie sich erstrecken, bestimmt und müssen, was übrigens auch schon an einer anderen Stelle (Jahrgang 1876, Sp. 163) gesagt wurde und besondere Beachtung erfordert, »die die mechanische und technische Fachbildung und die das Lesen und Verstehen der Tonschrift vermittelnden Theile des Lehr- und Uebungsstoffes zwischen den Tonstücken, durch deren Studium das Erlernen des Spielens nach Noten und des richtigen, klaren und verständnissvollen Vortrages bewirkt werden soll, so vertheilt sein, dass die mechanisch-technische Fachbildung der Lernenden und ihre Fertigkeit im Lesen für jedes Stadium des Unterrichtes hochgradiger projectirt erscheinen, als dies zur Bewältigung eines der gedachten Tonstücke eigentlich erforderlich wäre.«

Es kann also in keinem correcten Systeme eine Ordnung vom Leichtern zum Schwereren, sondern nur eine Ordnung vom Einfacheren zum Zusammengesetzteren und zwar eine Ordnung im ersteren Sinne schon darum nicht bestehen, weil wegen der Verschiedenheit der Vertheilung der Geistesgaben und sonstigen Anlagen ein Object nicht für Jedermann leicht oder schwer erlernbar ist; ein System kann darum auch nie rücksichtlich eines Individuums oder einer Kathegorie Individuen verfasst werden, ein mit derlei Rücksichtnahmen construirtes Lehrsystem kann, wie aus dem Inhalte der zahlreichen »Kinderclavier- oder Violinschule« u. dgl. betitelten Heften zu ersehen ist, nur ein systemloses System, eine nur etwa in Kindergärten verwendbare mehr oder weniger willkürliche Zusammenstellung von Objecten sein. Individueller Natur ist nur die Methode und diese nur theilweise, nämlich im Betreff der Einprägungs- und der rein pädagogischen Aneiferungs- oder Zwangsmittel, man würde jedoch irren, wenn man einerseits die Beseitigung oder andererseits das Vorlegen nicht systemisirter Tonstücke zu diesen Mitteln zählen wollte. Schülern, die gute Fortschritte machen, ist es von Nutzen, wenn sie sich ihnen zusagende Tonstücke ohne Beihilfe des Lehrers in freien Stunden einstudiren und sich mit dem Spielen von Tonstücken unterhalten, deren tadellose Ausführung ihnen zufolge ihrer bereits erlangten Fertigkeit gelingen kann; Schülern dagegen, die langsam vorwärts kommen, können derlei Extravaganzen eben so wenig gestattet werden, als schlechten Studenten die Beschäftigung mit Unterhaltungslectüre.

Summirt der geehrte Leser die Kernpunkte des Inhaltes der Besprechungen des Unterrichtes im Gesange und im Spielen der Instrumente, die der Verfasser zu schliessen eben im Begriffe ist, so erhält er das zur Beurtheilung des Musikunterrichtes, seiner Erfolge, des Inhaltes einschlägigen Lehrwerke und der Musikleistungen überhaupt erforderliche Gesetz, und dieses Gesetz ist um so mehr als die einzige verlässliche Basis für Urtheilsschöpfungen der erwähnten Art zu betrachten, weil seine Paragraphen nicht »gemacht« wurden, sondern durch wissenschaftliche Erörterungen von selbst entstanden, also »geworden« sind und (wie im nächsten Artikel des weitern ausgeführt werden wird) alles, was über das musikalisch Richtige und technisch Vollkommene hinausgeht, den zweifelhaften Daten unserer Aesthetik zufolge heutzutage noch als »Gustosache« gelten und daher von der objectiven Lehrkunde ignorirt werden muss.

(Folgt: Abschnitt X. Unterricht in der Theorie und Ausübung der Tonsetzekunst.)

Pariser Concertmusik.

Das Concert der Russen im Trocadero. Die russischen Operncomponisten. »Das Leben für den Czar«, Oper von Glinka. Die Orgelproductionen. Herr und Mme. Lemmens.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Als wir in unserm jüngsten Berichte sagten: »Die skandinavischen Sänger sind abgereist und nun erwarten wir die Russen«, bildeten wir uns ein, dass demnächst die berühmten Sänger des Czaren erscheinen würden, jene Sänger mit prachtvollen Stimmen, mit tiefen Bässen, deren breites, mächtiges und sonores Contra-*C* wie das Pedal einer Orgel ganz Paris in Bewegung setzen würde.

Die Sänger der Kapelle des Czaren sind nicht gekommen. Die Instrumentalisten, welche der Bogen des Herrn Nicolaus Rubinstein dirigirt, sind die gewöhnlichen Musiker des Trocadero-Orchesters, und alle jene Sänger, welche in russischer Sprache einzelne Stücke aus russischen Opern gerade so gesungen haben, als ob sie an den Ufern der Wolga oder der — Garonne geboren wären, sind ganz einfach Sänger, welche zum grössten Theile aus dem Chor der grossen Oper recrutirt wurden, sohin wirkliche französische Sänger. Aber Herr Nicolaus Rubinstein ist ein Russe, wie Herr Apollinaris Kontski ein Pole ist. Sie waren, der eine wie der andere, die Virtuosen des ersten russischen Concerts: Herr Rubinstein, indem er wie sein Bruder Clavier spielte, als grosser Musiker und Künstler, wenn auch mit weniger Feuer; Herr Apollinaris Kontski, der jüngere der Gebrüder Kontski, indem er Violine spielte, wie nur er es gegenwärtig kann. Erinnert man sich doch, dass der Letztere seiner Zeit ein Virtuose ersten Ranges war, der eine überraschende Gewandtheit in der linken Hand besass und in die Fussstapfen Paganini's getreten ist. Sein Bruder Anton, der Pianist, den eine lange Abwesenheit bei dem Pariser Publikum aus dem Gedächtnisse gebracht hatte, erschien eines Tages wieder vor demselben mit einem von ihm componirten und Das Erwachen des Löwen betitelten Gelegenheitsstücke. Nur allein der Titel dieses Werkes brachte eine ungemeine Wirkung hervor. Apollinaris selbst ist nun nach mehreren Jahren des Vergessens zu uns zurückgekehrt, aber mit zwei der bescheidensten Compositionen, deren Titel nicht dazu angethan waren, das Publikum besonders aufmerksam zu machen: eine Reverie und eine Mazurka. Es finden sich darin weder

Krallen, noch Gebrüll. Allein dieser, wenn auch ein wenig schwächer gewordene Bogen, der immerhin etwas Excentrisches bewahrt hat, dieser einigermaassen veraltete Stil, diese einer früheren Zeit eigenen Kunststückchen lassen nichts destoweniger den Virtuosen errathen, der in allen Städten Europas und auf allen seinen Reisen einst so brillante Erfolge errungen hat.

Abgesehen von der »Reverie« und der »Mazurka« des Herrn Apollinaris de Kontski, welche gar nichts eigenthümlich Moskowitisches enthalten, war das Programm ganz aus Werken russischer Componisten zusammengesetzt: Glinka, Dargomijski, Anton Rubinstein, Tschaïkowsky und Bortniansky. Unter diesen fünf Componisten, von denen nur zwei, Rubinstein und Tschaïkowsky, noch am Leben sind, ist Glinka derjenige, dessen Namen in Russland am populärsten ist. Seine Oper: Das Leben für den Czar, welche im Jahre 1839 zum ersten Male in St. Petersburg aufgeführt worden ist, gab dem Componisten einigen Anspruch auf Unsterblichkeit. »Ich habe in Moskau«, sagt Berlioz in seinen Memoiren, »eine Aufführung der Oper: ‚Das Leben für den Czar' mit angehört. Das ungeheure Theater war leer (ist es wohl jemals voll? wir bezweifeln es!) und die Scene stellte fast unablässig mit Schnee beladene Föhrenwälder, mit Schnee bedeckte Steppen und weiss beschneite Menschen dar. Ich klappere noch vor Kälte, wenn ich daran denke. Es finden sich in dem Werke sehr elegante und sehr originelle Melodien, aber man musste sie wegen der Mangelhaftigkeit der Aufführung fast nur errathen.« So weit Berlioz.

Es ist richtig, dass in jenem Augenblicke, am Vorabende eines von ihm gegebenen Concerts, Berlioz weit mehr mit seiner Musik als mit der von Anderen beschäftigt war. Und seine Musik, sagen wir es zum Lobe der moskowitischen Gesellschaft, erregte in Russland einen wahren Enthusiasmus, während sie damals in Paris kaum einige Adepten und eine sehr grosse Anzahl Widersacher zählte.

In den Opern: »Das Leben für den Czar« und »Russlan und Ludmilla« hat sich Glinka mehrere russische Volksmelodien angeeignet, wovon einige die Monotonie und das Parfüm der Gesänge des Orients an sich tragen. Ebenso hat man mehr als ein Mal eine gewisse Analogie zwischen seinem Stil und dem von Félicien David constatirt. Aber sein langer Aufenthalt in Italien zu jener Zeit, als Bellini und Donizetti auf dem Gipfel ihres Ruhmes standen, übte auf sein Talent und den Charakter seiner Compositionen einen Einfluss aus, welcher sich selbst in jenen Theilen seines Werkes bemerklich macht, in denen er die meiste Originalität und eigenthümliche Farbe kundgiebt. In den Compositionen von Séroff de Tschaïkowsky, welcher nach Glinka kam, sowie in jenen Anton Rubinstein's ist es im Gegentheile der deutsche Einfluss, der Wagner'sche, welcher vorherrscht. Es giebt hiernach, genau genommen, keine russische Schule, aber es giebt eine populäre russische Musik, eine Musik, welche die Unermesslichkeit der Steppe wiederspiegelt, wie die orientalische Musik die Unermesslichkeit der Wüste; eine Musik, bald religiös und ernst, wie ein liturgischer Gesang, bald sanft und klagend wie ein Sclavenlied. Und diese ist es auch, welche uns am meisten interessirt. —

Es fehlt uns der Raum, um, wie es sich gehörte, von den verschiedenen Organisten zu sprechen, welche sich successiv auf dem grossartig construirten Instrumente des Herrn Covillé-Coll im Trocadero versucht haben. Der Zeit nach der Letzte ist Herr Lemmens, dem seine Gattin Mme. Lemmens-Sherrington, eine in Frankreich nur wenig, aber jenseits des Canals sehr renommirte Sängerin, Beistand leistete. Ihr Lieblingsmeister, derjenige, mit welchem die Natur ihres Talents am meisten sympathisirt, ist Händel. Man konnte bei Mme. Lemmens sehr hervorragende Eigenschaften wahrnehmen, indem man sie das Fragment aus der Cäcilien-Ode und die Nachtigallen-Arie aus *l'Allegro e il Pensieroso* singen hörte, wobei das letztere Stück überdies die Geschmeidigkeit der Stimme und das Talent der Vocalisation der gewandten Sängerin zur Geltung brachte. Die Nachtigall war die Flöte des Herrn Taffanel. Sei es nun Vogel oder Instrument, mehr Feuer, mehr Leichtigkeit, harmonischere und süssere Töne lassen sich nicht denken.

Was Herrn Lemmens anbelangt, so ist er ein absoluter Herrscher auf seinem Instrumente und kennt alle Vortheile und Geheimnisse desselben. Man kann von ihm eben so gut sagen, dass er ein mit einem grossen Musiker gefütterter Virtuose, als dass er ein mit einem grossen Virtuosen gefütterter Musiker ist.

L. v. St.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander

Leipzig, 20. November 1878. **Nr. 47.** XIII. Jahrgang.

Die Tonarten der alten Griechen.

Carl v. Jan.

(Schluss.)

Referent hat bereits mehrfach, unter anderm auch in dieser Zeitung Jahrgang 1872 Sp. 730 gegen jene Lehre energisch protestirt und dagegen geltend gemacht, dass die Terz dem gesammten Alterthum stets als eine Dissonanz gegolten hat, dass jene Handvoll Noten in Bellermann's Anonymus § 104, einem Conglomerat aus ganz später Zeit, dagegen unmöglich etwas beweisen kann, um so weniger, da der Schluss jenes Notenbeispiels gar nicht sicher steht. Er appellirt hier nochmals an das Urtheil geschichtskundiger Musiker. Ist es denkbar, dass bei einem Volke, dem die Terz notorisch als Dissonanz galt, einem Volke, das nie mehrstimmig sang, dessen Instrumentalbegleitung auf einer ganz primitiven Stufe stand, der Melodieschluss auf der Terz des Grundtons möglich war, ja dass sich sogar eigene Tonarten herausbildeten, welche nothwendig auf der Terz schliessen mussten? Nachdem aber diese Lehre von Leuten wie Westphal und Gevaert — denn Letzterer theilt vollkommen Westphal's Ansicht — einstimmig verkündet wird, ist Gefahr vorhanden, dass sie als die allgemein gültige angesehen und als sichere Thatsache in Wort und Schrift weiter verkündet wird. *)

Was mag nur den sonst so besonnenen Gevaert veranlasst haben in diesen Irrthum mit einzustimmen? — Es scheinen hauptsächlich Vergleiche mit dem gregorianischen Choral daran schuld zu sein.

Die Gesänge des Deuterus plagalis oder des vierten gregorianischen Tons, in denen *b* statt *h* steht, führt er S. 146 als Beweis für sein Mixolydisch an, das eine *G*-Leiter gewesen sei, die in *h* schloss. Wir läugnen nicht, dass jene mit *b* versehenen, in *e* schliessenden Gesänge transponirt auf eine Stufe ohne *b* einen Schluss auf *h* ergeben, läugnen auch nicht, dass jene Melodiesätze zahlreich sind und für Existenz des elften Tons oder einer *H*-Scala deutliches Zeugniss geben. Aber wir fragen: Warum sollen diese Sätze, deren Schluss nach der gewünschten Transposition *d c h* zu lauten pflegt (mitunter auch *a c h*), auf der Terz schliessen? Wodurch ist G-dur in ihnen angezeigt? Ist es etwa die beste Manier den phrygischen Schluss zu harmonisiren, wenn man das *e* mit einem C dur-Accord begleitet? Nicht anders steht es mit der Syntonolydisti, die in *a* als Terz von *F* schliessen soll. Ein Hauptbeweis wird hier hergenommen von dem Graduale für die Freitage der Adventszeit: *Ostende nobis domine misericordiam.* Aber suchen wir hier nach dem gegen Ende vorherrschenden Grund-Accord, so ist es ganz entschieden A-moll, nach mehrmaliger Betonung von hoch *e* senkt sich die Melodie auf *c* und zuletzt auf *a*. Frühere Theoretiker sollen bei Sätzen wie dieser an den vierten gregorianischen Ton gedacht haben, *) jetzige sie dem zehnten (soll wohl heissen ersten) Modus oder dem zweiten gregorianischen Ton zuweisen; den Schlusston als Terz aufzufassen fällt jedoch gewiss Niemandem ein. Ein bedenkliches Beispiel von Schluss auf der Terz liegt allerdings vor im fünften Psalmton. Hier lässt sich weder das Vorherrschen von F-dur, noch der Schluss auf *a* bestreiten, wir müssen zugeben, dass die Kirche ein Beispiel von Schluss auf der grossen Terz besitzt. Man glaube aber nicht, dass diese Melodien so unmittelbar aus dem Alterthum herübergenommen wären. Wie viele Veränderungen die Christen an jenen Weisen vorgenommen, das sehen wir an der Menge von Varianten, die sich gebildet. Haberl führt im Magister choralis für den ersten und siebenten Psalmton je fünf verschiedene Schlüsse an. Unser fünfter Ton schloss sicherlich ursprünglich auf *f*; in der griechischen Kirche schliesst er noch heute so. In der abendländischen Kirche, in welcher diese Gesänge ja meist von der Orgel begleitet werden, hat sich ein Terzenschluss eingebürgert und bei der grossen Bedeutung,

*) Soweit es möglich war, wurden Gutachten sämmtlicher Sachverständigen in Deutschland über diese Frage eingeholt. Deutlich haben ihre Missbilligung der Westphal'schen Theorie zu erkennen gegeben die Herren Autenrieth in Zweibrücken, Bellermann in Berlin, Deiters in Posen, Hübner-Trams und Ferdinand Schultz in Charlottenburg, Krüger in Göttingen, Taubert in Torgau und der Herausgeber dieser Zeitung. Viele Herren, die befragt wurden, trauten sich die Competenz zu einem Urtheilspruch nicht zu, vertheidigt hat den Westphal'schen Terzenschluss Niemand. Herr Oscar Paul in Leipzig hat geantwortet: »Die von mir (in dem Buche Boetius und die griechische Harmonik) gewonnenen Resultate sind ganz wesentlich von den Conjecturen Westphal's verschieden. Dieser hat aber auch selbst mir gegenüber erklärt, dass er meine Forschungen für die einzig richtigen halte. Welche Meinung er von meinen Forschungen hegt, können Sie aus der Vorrede des mir gewidmeten Werkes: »Elemente des musikalischen Rhythmus« von R. Westphal (Jena 1872) deutlich ersehen. Da Westphal meine Entwicklungen, welche von den seinigen ganz verschieden sind, als die richtigen anerkennt, so erscheint mir jeder Protest ungerechtfertigt.« Möglich also, dass Westphal jetzt selbst geneigt ist, seine Terzen-Theorie aufzugeben. Gegen die Metrik von 1867 aber, sowie gegen den neuerstandenen belgischen Bundesgenossen muss der Protest aufrecht erhalten werden. Auch Herr Deiters meint: »Es ist nöthig, die Grundlosigkeit und Willkür dieser Westphal'schen Hypothesen darzulegen.«

*) Der vierte Ton müsste dabei mit erhöhter Secunde gedacht werden. Das führt zu der interessanten Bemerkung, dass schon zur Zeit des Aurelianus Reomensis im 9. Jahrhundert die Erhöhung des *f* in *fis* bekannt war. Gerbert, script. I, p. 48 f. Gevaert S. 155.

welche dieses romantische Intervall bei unsern empfindsamen Zeitgenossen gewonnen hat, auch als einziger Schluss behauptet.

Wie es im Einzelnen zugegangen, bis die Terz als Consonanz anerkannt, in den Mittelstimmen am Schluss erst zugelassen, dann unentbehrlich gefunden, endlich auch für die Oberstimme geduldet worden, das sind sämmtlich Fragen, deren Beantwortung ich den Musikern von Fach überlassen muss. Für das Alterthum bleibt es dabei, die Terz war eine Dissonanz, — und dieselbe zur Schlussbildung, noch dazu in der Hauptstimme, heranziehen wollen, heisst die Entwickelung der Thatsachen völlig verkennen. Zumal wenn die Begleitung der Schlussnote *a* nur im Einklang oder der Octave erfolgte, wie Gevaert zugiebt, womit soll dann die Tonica *F* angedeutet sein?

Auf die Frage: »Was ist aber Syntonolydisch für eine Tonart, wenn es nicht ein in der Terz schliessendes Lydisch sein soll?« antworte ich folgendes. Plato sanctionirt (rep. III, p. 399) für seinen Staat den Gebrauch des Dorischen als einer gemässigten Tonart und verwirft dagegen zwei verschiedene Extreme. Die eine Gattung bilden die schlaffen, zu wenig gespannten (χαλαραί, ἀνειμέναι, z. B. das schlaffe Lydisch, *es as es,* wovon Sp. 708, zweite Anmerkung, die Rede), mit Erniedrigungen oder Been gebildeten Tonarten. Zur entgegengesetzten Gattung gehören die zu hochgespannten Tonarten, u. a. die syntonolydische. Unter letzterer haben wir also entweder an die *E*-Scala mit vier Kreuzen, oder, wenn Plato schon das Enneachord kannte mit seiner später mehr und mehr dominirenden *F*-Leiter, an eine *F*-Scala mit der Mese *b* zu denken (vgl. Sp. 708, dritte Anmerkung).

Für die neueren Forscher ist es in mehr als einer Beziehung verhängnissvoll geworden, dass sie zu viel von den Schlusstönen wissen wollen, über die doch nun einmal unsere Quellen äusserst spärlich fliessen. Darum sei zum Schlusse noch ein Wort der Warnung gesprochen vor Gevaert's Hypothesen von authentischen und plagalen Tonarten. Nachdem dieser Gelehrte anfangs die Thatsache, dass die Mese der Grundton auf der Lyra, die bekannte dorische Octave mithin eine plagale ist, viel zu wenig beachtet, dagegen jene vereinzelte Stelle vom Melodieschluss auf der Hypate viel zu sehr in den Vordergrund gestellt hat (S. 130), sagt er sich später: Es muss aber doch auch Melodien gegeben haben, welche in der Mitte des Ambitus schlossen. (Jener aristotelische Satz von der Hypate wird also auch von ihm wieder aufgegeben.) Das müssen die im Synemmenon-System*) ausgeführten Melodien gewesen sein (S. 231. 246).

Es ist unglaublich, wie weit diese Sätze von der Wahrheit abirren. Allerdings haben sich die Griechen für alle Zeiten die Erinnerung an die älteste Stimmung der Lyra mit *b* statt *h* bewahrt. Wer aber sagt uns, wann und wozu diese Stimmung angewendet wurde? Und wer beweist uns, dass die Melodien der alten siebensaitigen Lyra nothwendig immer auf *a*, die der jüngeren achtsaitigen dagegen auf *e* endeten?

Denken wir uns die Sache praktisch. Terpander kommt vom äolischen Lesbos nach Sparta und will dessen dorischen Bewohnern die Lieder seiner Heimath vorsingen. Die Parhypate von *f* nach *fis* zu stimmen verbieten die Ephoren. Was bleibt Terpander übrig? Gevaert sagt (S. 247): »er greift zum (äolischen) Synemmenon-System.« — Also auch die Aeolier haben ein solches System, das ihnen erlaubt ein ♭ mehr oder ein ♯ weniger zu setzen? Und wie benutzt das Terpander? Wählt er nur Lieder, die ohnehin im Synemmenon-System componirt sind, oder zwingt er anders componirten Liedern dieses System auf? — Im ersteren Falle sind die Lieder, welche Terpander wählt, bereits in dorischer Octave gedacht; denn äolisch mit einem Kreuz weniger wird dorisch. Im zweiten Falle setzt er statt der äolischen Parhypate *fis* die tiefere dorische in die Melodie ein, biegt also äolisch concipirte Melodien zu dorischen um. Wozu dann die ganze Gelehrsamkeit mit dem Synemmenon-System? Gevaert lässt aber den Terpander (S. 247) dabei noch den Schlusston nach der Mitte verlegen.**) Das müssten merkwürdige Melodien gewesen sein, die das vertrugen!

Zu so vielen Irrthümern***) kann es besonnene Männer führen, wenn sie mehr als erlaubt ist vom Schlusston wissen wollen. Wer sich mit griechischer Musik beschäftigt, muss sich zufrieden geben mit dem, was wir zu erkennen und zu erschliessen vermögen; die beiden tüchtigsten und glücklichsten Forscher auf diesem Gebiet schaden sich beide dadurch, dass sie zu viel wissen wollen. Immerhin haben wir über die Musik der alten Völker doch schon eine ganz respectable Menge von Aufschlüssen und dürfen, wenn Musiker und Alterthumsforscher sich brüderlich die Hand reichen und auf dem festen Boden beweisbarer Thatsachen stehen bleiben, auch noch manch weiteren Aufschluss erhoffen.

*) Die Leser erinnern sich wohl noch, dass die dorische Lyra ursprünglich *b* statt *h* gehabt; das ist das System der Synemmena, d. h. der verbundenen Tetrachorde. Eine Uebertragung dieser Stimmungsart auf die übrigen Octaven scheint uns historisch nicht angezeigt. Nimmt man sie vor, so muss man sich jedesmal statt lauter weisser Tasten ein *b* denken, oder in der *E*-Reihe mit Kreuzen das letzte Kreuz streichen. Aeolisch würde also das Synemmenon-System so aussehen: *ab c d ef g*
oder *ef g a hc d.*

**) Indem sich Gevaert das Synemmenon-System der dorischen Lyra mit lauter weissen Claviertasten vorstellt, setzt er an: *hc d ef g a*, und findet *e*, seinen bisherigen Schlusston in der Mitte des Ambitus. Es ist aber ganz verkehrt, beim Synemmenon-System einen Wechsel des Schlusstones für nöthig zu halten.

***) Gerade über die plagalen Tonarten lassen sich noch ganz merkwürdige Irrthümer Gevaert's verzeichnen. Der dorischen Scala der Alten (*e a e*) steht nach Ptolemäos II, 15 eine Plagal-Scala *a e a*, der phrygischen Tonart der Kirche *e h e* eine andere *h e h* zur Seite. »Aber diese Leitern wurden nicht in allen Stufen gebraucht. Schneiden wir dem Ptolemäos den untersten Ton, der Kirche den obersten Ton ihrer Plagal-Scala weg, so finden wir das gemeinsame Heptachord *h e a.*« S. 178. Heisst das Geschichtsforschung? — S. 246 lesen wir: *On créa le tétracorde synemménon.* Wer schafft das? Nikomachos sagt, der Erinnerung halber habe man es aus der ältesten Zeit beibehalten. Ich füge hinzu: Für die dorische Scala.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Die Musik in der deutschen Sprache. Eine Untersuchung über das Walten von Naturgesetzen bei der Wortbildung von **Dr. August Grabow,** königl. Kreis-Schulinspector in Oppeln. Zweite vermehrte Auflage. Leipzig, O. Wigand 1879. 86 Seiten 8. Pr. ℳ 1. 50.

Als zweite Auflage ist diese kleine Schrift bezeichnet, weil sie zuerst 1876 in dem Osterprogramm des Gymnasiums zu Lemgo erschien und nun auf Anregung von mehreren Seiten hier überarbeitet als ein besonderes Opus im Buchhandel erschienen ist. Der Gegenstand und die Art der Behandlung lassen einen derartigen Neudruck, der für grössere Kreise bestimmt ist, auch wünschenswerth erscheinen, womit wir freilich nicht gesagt haben wollen, dass die Behandlung des Verfassers seinem Gegenstande überall Genüge thut. Aber verglichen mit den besonders vor zwanzig Jahren in musikalischen Kreisen üblichen Bestrebungen, aus einem Wortcomplex die »Melodie der Sprache« herauszupressen, wie Trinkwasser aus nassem Sand, erscheint des Verfassers Beweisart weit wissenschaftlicher und daher auch in den Resultaten ungleich sicherer. Es ist aber zu bemerken, dass wir es hier nicht mit der Musik sondern mit der Sprache zu thun haben, oder deutlicher, nicht

mit der Musik die aus der Sprache gezogen werden kann, sondern mit derjenigen Musik die in der Sprache enthalten ist. Des Verfassers Bau ruht auf zwei Pfeilern, von denen der eine der germanischen Philologie, der andere der modernen Ton-Physiologie entlehnt ist. Beide stammen also aus soliden wissenschaftlichen Werkstätten, womit aber noch nicht verbürgt ist, dass auch sämmtliche Speculationen, die auf solchen Fundamenten errichtet werden, von gleicher Festigkeit sind. Zudem ist es Pflicht daran zu erinnern, dass namentlich die neueren Untersuchungen über Vocalklänge u. dergl. vielfach noch aus dem Gebiete der Speculation nicht herausgetreten sind und daher mit einiger Vorsicht, jedenfalls nicht ungeprüft, benutzt werden sollten. Was ein Professor der Physik über musikalische Dinge sagt, braucht deshalb noch kein Evangelium zu sein, weil ihm bisher von musikalischer Seite nicht widersprochen wurde; es giebt einen stummen Widerspruch, z. B. den der musikalischen Praxis gegen Helmholtz' Theorie der reinen Stimmung, der beredter ist, als polemische Proteste.

Unser Verfasser hat es hauptsächlich auf die deutsche Sprache abgesehen und, wie die ganze Schrift beweist, geradeswegs zu ihrer Verherrlichung seine Arbeit bestimmt. Er spricht gegen Ende der Einleitung zwar noch den Wunsch aus, es »möge das, was für die eine Sprache durch liebendes Versenken in den Geist derselben gefördert ist, auch der wissenschaftlichen Erforschung der anderen Sprachen zu Gute kommen« (S. 4): aber wir fürchten dass dieser Wunsch, wenn er überhaupt in Erfüllung geht, eine polemische Gestalt annehmen wird, nämlich die Form der Rechtfertigung, Vertheidigung, respective Verherrlichung derjenigen Sprachen, welche bei den abschätzenden Vergleichungen des Verfassers die Zeche bezahlen müssen. Seine Darstellung beginnt: »Wenn Jemand ohne weitere Beweisführung mit der Behauptung auftreten wollte, die deutsche Sprache sei musikalischer als die französische, so würde wohl mancher, der in einer mit Bewunderung für die Sprache unserer Nachbarn erfüllten Umgebung aufgewachsen ist, zweifelnd das Haupt schütteln; und sein Erstaunen würde gewiss noch mehr zunehmen, wenn sofort die nackte Behauptung hinzugefügt würde, unsere Sprache könne sich an Klangfülle und innerer Harmonie sogar mit der italienischen messen, die doch in dem Rufe steht, die wohllautendste Sprache der Welt zu sein. Mit blossen Behauptungen ist hier nichts auszurichten; sie nützen am wenigsten denen gegenüber, die für die eine oder die andere fremde Sprache eine gewisse Vorliebe gefasst haben. Giebt es doch Leute genug, welche die französischen Nasallaute oder die englischen Lispellaute für besonders schön halten, obwohl sie auf ein vorurtheilsfreies Ohr keinen besonders wohlthuenden Eindruck machen.« (S. 5.) Dieser Anfang zeigt schon hinlänglich, in welchem Geiste das Ganze gehalten ist. Der Herr Verfasser gefällt sich in der Rolle eines Apologeten unserer Muttersprache und ist bestrebt unser Nationalbewusstsein nach dieser Seite hin zu stärken. Er führt Worte vom Turnvater Jahn an, unter andern auch das was ein italienischer Tonkünstler, »der sich über das Vorurtheil der Deutschen gegen die Geschicklichkeit ihrer Sprache zum hohen lyrischen Gesang und zur musikalischen Sprechkunst [das heisst also: zur Arie und zum Recitativ] sehr gewundert habe«, gegen diesen äusserte. »Er behauptete, der Vorzug der welschen Sprache vor der unsrigen in Absicht auf die Singbarkeit sei lange nicht so gross, als man sich einzubilden pflege. Denn damit eine Sprache musikalisch sei, käme es weniger darauf an, dass sie sich wegen häufiger A, E und O leicht aussprechen und singen lasse, als darauf, dass sie alle Arten von Bildern, Bewegungen, Empfindungen und Leidenschaften durch Worte (die dem Ohre etwas mit dem Gegenstande Uebereinstimmendes ausdrücken) zu bezeichnen geschickt sei. Und dies als einen unleugbaren Grund vorausgesetzt, würde es bei näherer Vergleichung schwer fallen zu entscheiden, welche von beiden Sprachen zur dramatischen Musik die tauglichste wäre. Die unsrige besitze eine Menge nachahmender Töne, eine Menge von sanften, und einen noch grösseren Reichthum an schallenden, prächtigen, den majestätischen und furchtbaren Auftritten in der Natur, und den stärkeren Bewegungen der Seele angemessenen Worten und Ausdrücken; so dass ein verständiger Tonsetzer das, was sie vielleicht an Weichheit und Süssheit gegen die welsche verliere, an der Stärke und dem Nachdrücklichen, so sie vor derselben voraus habe, reichlich wieder gewinnen könne.« (S. 6.) Es muss ein seltsam unbefangener Italiener gewesen sein, der sich so ausdrücken konnte. War er ein »Tonkünstler«, so war er zugleich wohl Sänger oder mindestens Gesangscomponist, und von einem solchen ist fast undenkbar, dass er den Hauptvorzug der italienischen Sprache, die leichteste und natürlichste Eröffnung des Weges zur Erzeugung der Gesangstöne, sollte so gering geschätzt haben. Componirte er Recitative, so musste er wissen, wie natürlich diese seinen Landsleuten waren, die sie geschaffen und in allen Stadien ausgebildet hatten, und wie sehr die Deutschen nebst den übrigen Nationen ihnen hierin nachstümperten, ohne jemals ihr leicht und schnell hinfliessendes Parlando völlig erreichen zu können. Componirte er zudem Arien, so musste ihm gegenwärtig sein, welchen wesentlichen Antheil die poetischen Formen eines Volkes haben an der Gefügigkeit seiner Sprache zur musikalischen Composition und wie sehr hierin die Formen der italienischen Dichtung direct nach musikalischen Bedürfnissen gestaltet waren, weit ausschliesslicher als bei den übrigen Culturvölkern, die wichtige poetische Formen besitzen, welche das Gebiet der Musik wesentlich einengen. Und componirte jener erwähnte Italiener Opern, so konnte ihm die Thatsache nicht unbekannt sein, dass selbst die von einem Deutschen herrührende erste aller Opern, Don Giovanni, durchaus auf dem Grunde des italienischen Sprach- und Formengebietes erwachsen war. Aber in Wirklichkeit werden wir die angeführten Aeusserungen auch garnicht als Meinungen jenes Italieners, sondern nur als patriotische Wünsche und Ansichten unseres lieben Turnvaters anzusehen haben. Es ist etwas Schönes um den Patriotismus, und wir rechnen uns durchaus zu denen, welche »etwas musikalisches Gehör und Liebe und Verständniss für das Geistesleben unseres Volkes mitbringen«, daher auch die Hoffnung haben, »als Begleiter auf seiner Wanderung« dem Verfasser willkommen zu sein: aber bei weitgreifenden Fragen muss man das Gefühl des Patriotismus eher zurückdrängen als voranstellen, wenn aus der Untersuchung ein namhaftes, objectiv sicheres Resultat hervorgehen soll.

Eine solche Frage ist die hier vorliegende. Sie gehört eigentlich in das Gebiet der Sprachvergleichung und in diesem Sinne behandelt der Herr Verfasser sie auch meistens. Der von ihm eingeschlagene Weg ist ein ungebahnter, aber zugleich ein solcher, auf welchem sicherlich einige nicht unwichtige Ergebnisse zu erzielen sind. Dies ist dem Autor in mehreren Punkten auch bereits sehr wohl gelungen. Zur Förderung der Sache heben wir hier aber namentlich das hervor, was sich theils in der Sachkenntniss theils in der befangenen Beobachtung als mangelhaft erweist.

Die »Elemente der Musik« werden in fünf Rubriken getheilt, welche dann die fünf Abschnitte der Schrift veranlassen. Die erste ist der Rhythmus. Die zweite der Schall; die dritte der Ton. (S. 7.) Aber »Schall« ist kein musikalischer Begriff, oder nur ein Unterbegriff des Tones. Schall wird hier definirt als »Klänge, die der Stärke und Tragweite nach verschieden sind« — Ton dagegen als »Klänge, die der Höhe und Tiefe nach verschieden sind« (S. 7). Musikalisch gesprochen ist das alles Ton; aber genau genommen giebt das Definirte überhaupt noch keinen musikalisch brauchbaren Stoff, denn

erst der reine d. h. genau messbare Klang liefert den Ton wie die Musik ihn gebraucht. Dieser Ton unterscheidet sich von anderen Tönen je nach der Zahl der Schwingungen, und zu seinen Eigenschaften gehört Stärke und Schwäche oder das was der Verfasser »Schall« nennt. Schall bedeutet aber etwas, was nicht gemessen werden kann, es ist also ein Begriff, den die Musik preisgiebt.

Aber wir begreifen sehr wohl, wie der Verfasser dazu kam, den »Schall oder die Tragweite« in einem besonderen Capitel zu verarbeiten, denn für die Untersuchung der Klangverhältnisse der Sprache ist dieser Begriff nicht nur wichtig sondern unentbehrlich. Möchte man daraus nur lernen, dass die Sprache auch nach ihrer klanglichen Seite hin selbständig ist und nicht nothwendig Musik zu sein braucht.

In dem angeführten Abschnitte wird »die deutsche Sprache rücksichtlich ihrer Stärke, ihrer Vernehmbarkeit auf weite Entfernung hin« untersucht. Anscheinend geschieht dies nur, um ihre grössere Lautstärke dem Französischen gegenüber zu erweisen, denn der Verfasser sagt: »Wollte ich mich darauf beschränken einfach zu behaupten, dass etwa ein deutscher Redner sich 3000 Zuhörern verständlich machen könne, ein französischer Redner aber nur 2500, so würde die blosse Behauptung gewiss manchem Zweifel begegnen. Ich glaube jedoch meine Behauptung, dass die deutsche Sprache die französische an Tragweite übertreffe, beweisen zu können.« (S. 9 bis 10.) Nun folgen zum Theil aus einer Schrift von Wolff (»Sprache und Ohr«, Braunschweig 1871), zum Theil nach eigenen Experimenten Angaben der Entfernungen, in welchen die verschiedenen Vocale noch hörbar sind; und weil sich hieraus ergiebt, dass die im Französischen übliche Nasalirung den Klang der Vocale schwächt, so glaubt der Verfasser damit seine Behauptung bewiesen zu haben. Hiermit ist zugleich das Capitel, welches den »Schall oder die Tragweite« behandelt, zu Ende. Wir glauben aber doch, wenn ein Ausländer zu Ungunsten unserer Muttersprache so argumentirte, so würde man seine Beweisführung unvollständig und seine Schlüsse daher etwas voreilig finden; ein Gleiches sollte man deshalb auch wohl bei den eigenen patriotischen Versuchen annehmen dürfen. Es kommt gewiss noch einiges andere in Betracht, als die Summirung der abstracten Vocalklänge, nämlich das was man das Leben der Sprache nennt. Die Sprache unserer Nachbaren ist rednerisch hoch ausgebildet und wird tagtäglich gebraucht um grosse Mengen anzusprechen: so ist hinreichend Gelegenheit gegeben zu interessanten Vergleichen. Einen vorläufigen Schluss könnte man schon machen nach der Grösse der Localitäten, in welchen geredet wird; einen noch sicheren nach den zuhörenden Mengen. Sollten Beobachtungen, die hierauf gerichtet sind, ein Resultat zu Gunsten Deutschlands ergeben, so würden wir den Beweis für richtig und natürlich auch für sehr erfreulich halten. Bei der Abschätzung einer Sprache kommt es auch ganz wesentlich darauf an, wieweit sie im Stande ist die allgemeine Tonkraft zu entwickeln. In dieser Hinsicht verkriecht sich die deutsche Sprache zu sehr und erscheint vielfach nur als die Privatangelegenheit des Einzelnen. Es ist möglich, dass sie für öffentliche Zwecke der französischen gewachsen ist, aber vor der englischen wird sie in dieser Hinsicht wohl die Segel streichen müssen. Die grössten Localitäten für Redner und Sänger, welche wir kennen, sind in England und in den Vereinigten Staaten zu finden, und die weitaus grössten Mengen der Zuhörer ebenfalls. Wir kennen zwar die Einrede, mit welcher unsere lieben Landsleute in überwiegender Zahl diese offenkundige Thatsache abzuthun pflegen. Sie sagen: Bei Engländern und Amerikanern kommt es auf einige tausend mehr oder weniger nicht an, weil sie unmusikalisch sind; nicht die wirklich verstehende oder hörende Menge, sondern die Menge an sich muss es thun. Irret euch nur nicht! Die Menge an sich, das heisst die unmündige Menge sucht viel eher in Deutschland als in jenen Ländern, viel eher im germanischen als im anglosächsischen Sprachgebiet! Kein englischer Zuhörer würde es auch nur eine Minute lang ertragen, einem ihm unverständlichen Redner zuzuhören. Bis in den letzten Winkel müssen die Worte vernehmbar sein, denn die Gesammtheit lebt in dem Vortrage; für einen Fremden ist es ein vielfach neues und äusserst unterhaltendes Schauspiel zu sehen, wie der Strom der Rede über die Gesichter zieht. Aehnliches kann man natürlich auch bei uns beobachten, aber unverkennbar ist diese Seite des sprachlichen Lebens dort vollendeter ausgebildet. Vielleicht hatte Grimm auch diesen Vorzug mit im Auge, als er seine bekannten Worte über die Bedeutung und die Zukunft der englischen Sprache schrieb. Nicht nur die Rede offenbart die Lautkraft der englischen Sprache, auch der Gesang. Als Einer unter zwanzig bis achtundzwanzig tausend Zuhörern hat Referent dieses oft erfahren; nicht nur die Chöre waren vernehmlich, auch die Solosänger und zwar, was sehr bemerkenswerth ist, eben hinsichtlich der Wortverständlichkeit, während natürlich der Vollklang der einzelnen Stimme in dem grossen Raume beträchtliche Einbusse erlitt. Möglicherweise würden sich ähnliche Experimente in Deutschland mit ähnlichem Erfolg in Scene setzen lassen, aber jedenfalls nicht mit grösserem. Wir finden es daher nicht gerecht, dass der Herr Verfasser Vergleiche mit anderen Sprachen nur benutzt, um für die Muttersprache etwas herauszubeissen. Er zeigt an Beispielen, »dass die deutsche Sprache ziemlich reich an Vocaltönen ist« und fährt dann fort: »Sie steht darin der französischen nicht nach und übertrifft sogar die italienische, in welcher Ö und Ü fehlen. Alle ihre Vocaltöne sind rein, sauber und durchsichtig klar, was sich z. B. von den englischen Vocalen nicht sagen lässt, deren sogenannter neutraler oder Urvocal z. B. in Wörtern wie but, dust, ein unbestimmbares Gemenge von ö, ä und einigen andern Vocalen zu sein scheint.« (S. 16. Werden Max Müller's Vorlesungen über die Wissenschaft der Sprache citirt.) Das ist alles ganz schön, jede Sache hat zwei Seiten, aber man soll auch nie vergessen beide Seiten zu zeigen. Oeffentlichen Reden und öffentlichem Singen in England hat der Verfasser wohl niemals beigewohnt. Erst bei solchen Gelegenheiten erfährt man, was eines Volkes Sprache ist. Vom Italienischen kann man dasselbe behaupten, wenn auch in anderer Weise. Fehlen ihm die Vocale Ö und Ü, so weiss es dafür mit den übrigen einen Modulationsreichthum zu erzielen, der ihm vollen Ersatz bietet. Zappettina nennt der kalabrische Bauer die kleine Hacke, welche er dem 6- bis 7jährigen Söhnchen in die Hand giebt, um damit sein Brot zu verdienen. Nach wenigen Jahren vertauscht der Knabe diese mit der Zappetta. Abermals grösser geworden, wird auch seine Hacke grösser und heisst nun Zappa. Endlich als der Bursche völlig ausgewachsen ist, hat auch sein Leibinstrument die ganze Grösse erreicht und wird Zappone genannt. Das ist Harmonie des Daseins, durch die Sprache mit den allereinfachsten Mitteln hergestellt. Hüten wir uns nur vor dem Chauvinismus, er thut niemals gut und wir können ihn Gott sei Dank entbehren, namentlich auch auf sprachlichem Gebiete, weil unsere Sprache gegenwärtig bei allen Ausländern in hohem Ansehen steht.

Der vierte Abschnitt dieser kleinen Schrift behandelt »das musikalische Motiv« (S. 17—28), der fünfte »die Harmonie« (S. 28—85) und ist, wie schon der Umfang zeigt, als der Haupttheil des Werkes anzusehen. Auf die Materie dieser letzten Capitel näher einzugehen, verbietet uns heute der Raum. Wir werden aber gelegentlich darauf zurückkommen.



Die Ornamentik der klassischen Klavier-Musik. Enthaltend die Verzierungen der klassischen Klavier-Musik, von J. S. Bach bis auf L. van Beethoven, leicht fasslich erklärt und durch zahlreiche Beispiele erläutert für Musiker und Musikfreunde, insbesondere für Seminarien und Musikinstitute von **Ludwig Klee,** Vorsteher der »Akademie der Musik« in Berlin. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1878.) 45 Seiten Musikfolio. Pr. 7 *M*.

Ein erfreuliches Werk, welches wir angelegentlich empfehlen. In dieser Hinsicht, in der praktischen Erklärung der Hauptschätze unserer Claviermusik ist bisher noch viel zu wenig geschehen; daher ist die Zahl derer, welche die classischen Werke technisch correct zu spielen verstehen und auch fleissig spielen, geringer als man bei der Verbreitung dieser Musik in vielen Ausgaben glauben wird. Sie erfordert hinsichtlich der Ausführung der Manieren ein besonderes Studium und eine andauernde praktische Einübung. Aber wie soll selbst der ernste Liebhaber dazu kommen, wenn er nicht einmal genügende Wegweiser findet, weder in gedruckten Büchern noch im Unterricht des Lehrers? »Das nachfolgende Lehrbuch (schreibt der Verfasser im Vorwort) ist speciell für Clavierspieler bestimmt. Es soll Lehrenden und Lernenden eine Unterweisung in der Ornamentik der classischen Clavier-Musik geben, die sie vor falschen Auffassungen und Ausführungen schützt. . . Um diesen Zweck zu erreichen war ich bemüht, die Verzierungen sachgemäss zu ordnen und möglichst verständlich zu erklären, die Ausführungen derselben nach festen Regeln zu bestimmen und diese durch zahlreiche Erläuterungsbeispiele aus den Werken von Händel, Seb. Bach, Haydn, Mozart und Beethoven zu begründen.« Es handelt sich hier ausschliesslich um die Musik der genannten fünf Meister, also so zu sagen um die classische Musik im engeren Sinne. Natürlich ist das, was für diese gilt, im Wesentlichen auch auf die übrigen Componisten jener Zeit anzuwenden, doch steht dies nicht immer fest, und ein Eingehen auf die Werke anderer, wenn auch weniger hervorragender Componisten würde sehr erwünscht gewesen sein; z. B. Clementi und Phil. Emanuel Bach hätten manches beisteuern können, letzterer um so mehr, weil er über die Manieren des vorigen Jahrhunderts das beste Buch geschrieben hat welches wir besitzen.

Herr Klee behandelt seinen Gegenstand in neun Abschnitten. Zuerst kommt der lange Vorschlag an die Reihe, sodann der kurze, drittens der Doppelvorschlag, viertens der Nachschlag. Darauf folgen der Schleifer und der Mordent. Der Pralltriller bildet den siebenten Abschnitt, der Doppelschlag den achten und der Triller den neunten oder letzten. Die beiden letzten Abschnitte kann man als das eigentliche Buch ansehen, da sie von S. 12 an allen Raum in Anspruch nehmen, und unter ihnen ist es wieder der Triller, dem über die Hälfte des Ganzen gewidmet ist. Es ist schon hieraus zu ersehen, dass der Verfasser den älteren Theil der Manieren ziemlich kurz abthut; hier wird man denn auch manches vermissen, was der specielle Liebhaber in anderen Büchern nachsuchen muss.

Von seinem Werke versichert der Verfasser, dass »bei dessen Abfassung weder Fleiss noch Sorgfalt gespart« sei. Wir machen ihn deshalb auf Einiges aufmerksam, worin man vielleicht Mangel an Sorgfalt erblicken könnte. Seite 3, Beispiel d werden Vorschläge aus einer Sarabande von Händel angeführt; diese steht aber nicht in der zweiten, sondern in der dritten Sammlung seiner Clavierstücke, und der angeführte Takt ist nicht der zwanzigste, sondern der neunzehnte. Dasselbe Beispiel erscheint wieder als a. auf Seite 26 ebenfalls mit der unrichtigen Hinweisung, hier aber ist es der 20. Takt wesshalb es angeführt wird, nämlich wegen des Trillers. Und auffallenderweise kommt es dann zum dritten Male vor Seite 31, ebenfalls wegen des Trillers, mit der richtigen Angabe »dritte Sammlung«. Jedoch die Hauptsache hierbei ist nun dieses, dass der Verfasser Händel's Noten [Notenbeispiel] die ersten beiden Male mit Bogen, das letzte Mal richtig ohne Bogen anführt, und die beiden ersten Male so [Notenbeispiel] auszuführen lehrt, das dritte Mal aber [Notenbeispiel], was unzweifelhaft richtiger ist. Derartige Spuren von Unentschiedenheit oder mangelhaftem Eindringen in die ältere, so reich entwickelte Ornamentik sollten hier eigentlich nicht zu finden sein. Herr Klee schätzt diese ältere Art nicht sehr, wie aus seinen einleitenden Worten über den französischen Modegeschmack hervorgeht. Vielleicht widmet er noch einmal dem von ihm so über die Achsel angesehenen grossen Franz Couperin ein näheres Studium, was ihm jetzt durch die Ausgabe in den »Denkmälern« (Leipzig bei J. Rieter-Biedermann) sehr leicht gemacht ist, und findet dann musikalische Schönheit wo er bis dahin nur den Ausdruck des Modegeschmacks vermuthete.

Aus dem Musikleben der Reichshauptstadt.

Berlin, den 5. November.

Selten hat das Musikleben Berlins nach der Ruhepause der *saison morte* ein glänzenderes Auferstehungsfest gefeiert als in diesem Jahre, selten sind so reiche musikalische Gaben auf einen so kleinen Raum zusammengedrängt worden, als in den letzten beiden Wochen. Innerhalb fünf Tagen haben die drei grossen Gesangvereine Berlins je ein mächtiges Oratorium aufgeführt: die Königliche Hochschule für Musik Mendelssohn's »Elias« am 30. October, die Singakademie Bach's H moll-Messe am 1. November, der Stern'sche Gesangverein Mendelssohn's »Paulus« am 3. November; ausserdem fallen in die letzten drittehalb Wochen noch zwei Quartett-, zwei Trio- und zwei Clavier-Concerte, alle diese im Saale der Singakademie gegeben. Leider ist dieses noch immer der einzige Concertsaal Berlins, der diesen Namen wahrhaft verdient. Deshalb beginnt die eigentliche musikalische Saison hier auch erst mit dem Augenblicke, wo die Singakademie ihre Hallen erschliesst. Sie sind ja schön und edel und durch lange würdige Benutzung geweiht, allein für das gewaltig entwickelte Leben der deutschen Reichshauptstadt reichen sie doch nicht mehr aus. Jede bedeutendere Aufführung erweist ihre Unzulänglichkeit. Trotz der verhältnissmässig hohen Eintrittspreise müssen Viele vor der Thüre umkehren, die keinen Einlass finden, und Volksaufführungen, wie sie Julius Stockhausen sich dachte, als er hier wirkte, werden wohl noch für lange Zeit ein frommer Wunsch bleiben. Was Städte wie Aachen, Düsseldorf, Köln längst haben, einen Musiksaal, der dreitausend Zuhörer und tausend Mitwirkende fasst, entbehrt die unternehmungslustige Millionenstadt noch immer und muss noch dankbar sein, wenn ihr für ihre stolzen Musikaufführungen eine Räumlichkeit verstattet wird, in der schon vor einem halben Jahrhundert unsere Voreltern sich drängten.

Würdig eröffnete den Reigen der Singakademie-Concerte das classische Streichquartett der Herren Joachim, De Ahna, Wirth und Müller am 19. v. M. mit Mozart (C-dur), Beethoven (Cis-moll, Op. 131) und Haydn (D-dur, Op. 64), den unverrückbaren Grund- und Eckpfeilern der deutschen Kammermusik, ein Concert, das nach der langen Dürre des Sommers wie ein erquickendes Bad wirkte. Nächst der unvergleichlichen Ausführung und dem Wohllaut der Instrumente muthete auch die Wahl und die Anordnung der Quartette ausserordentlich

an. Die berühmten Disharmonien, mit denen das Eingangs-Adagio des Mozart'schen Quartetts anhebt, bilden die spannendste Ouvertüre, die sich denken lässt, und seine lichtvollen Sätze mit dem gesangreichen Andante, in welchem Joachim's Cantilene jeden Sänger mit Entzücken und Neid erfüllen musste, bereiten trefflich auf Beethoven's gewaltige Schöpfung vor. Mit ungeschwächter Empfänglichkeit tritt der Hörer ein in dieses vielverschlungene Labyrinth von Tönen, das in seinem Wechsel zwischen rührendster Ergebung und wildestem Aufbrausen, zwischen ertrotzter Lustigkeit und unbesiegbarer Melancholie nur an der neunten Symphonie ein würdiges Gegenbild findet. Die ernsten Gedanken aber, die dieses Drama in der Seele wachruft, scherzt Haydn's leichtgeschürzte Muse hinweg und giebt dem Hörer die heitere Ruhe des Gemüthes wieder, die ihm Beethoven's düstere Schöpfung zu nehmen drohte.

Wenige Tage darauf harrte der Berliner Musikfreunde ein ganz eigener Kunstgenuss: Hans v. Bülow trug »zum Besten des Bayreuther Fonds« die letzten fünf Sonaten Beethoven's vor. So sehr auch unsere musikalische Genussfähigkeit gegen früher gestiegen sein mag — verwahrt sich doch noch Zelter mit aller Entschiedenheit dagegen, drei Streichquartette an einem Abend »wie drei Schnäpse« hinunterzuschlucken —, so schien doch die Zumuthung, fünf Gänge von derselben schweren Speise hintereinander zu geniessen, selbst für ein modernes Concertpublikum eine starke zu sein und, wie das Unternehmen, dessen Zweck das Concert fördern sollte, an die gestähltere Nerven der Zukunft zu appelliren. Trotzdem aber, oder vielleicht eben deswegen war der Saal der Singakademie bis auf den letzten Platz gefüllt und es muss Hans von Bülow der ganz wunderbare Erfolg nachgerühmt werden, dass er die Aufmerksamkeit der Hörer bis zum letzten Takte der letzten Sonate rege zu erhalten verstanden hat. Nicht wenige derselben wären sogar geneigt und im Stande gewesen, eine oder die andere Sonate gleich noch einmal zu hören. Auch die verrufene Dunkelheit und angebliche Ungeniessbarkeit dieser letzten Clavierwerke Beethoven's schwand durch den ruhigen, klaren, charakteristischen, oft ans Drastische streifenden Vortrag des Künstlers auf ein Geringes zusammen. Nur die dreistimmige Schlussfuge der Hammer-Clavier-Sonate (B-dur, Op. 106) spottete auch seiner Kunst, nicht als ob er sie nicht, wie Alles Andere, vollendet gespielt hätte, sondern in so fern ihre krausen Klänge und ihr verwickelter Bau auch unter seinen Händen sich nicht milderten und klärten. Erstaunlich war die Ausdauer und das Gedächtniss Bülow's. Bei der letzten Sonate so frisch und elastisch, wie bei der ersten, schien er im Verlaufe des Spielens an Kraft und Ruhe stetig zu gewinnen. Merkbare Gedächtnissfehler passirten ihm nur bei der relativ einfachen Adur-Sonate (Op. 101), welcher er ob aus Zerstreutheit oder zum Scherz die ersten vier Takte der A-dur (Op. 2) als Einleitung vorsetzte. Wie an Ausdauer und Gedächtnissstärke so steht Bülow auch darin den meisten Beethovenspielern voran, dass er von seinem Vortrag jegliche Sentimentalität fernzuhalten weiss. Auch im klagendsten Adagio weht bei ihm ein Hauch männlichen Selbstbewusstseins, und die Weichheit verfällt nie in Weichlichkeit, ja er scheint den zarten, gesangreichen Ton, den unsere modernen Instrumente so willig hergeben, geradezu zu verschmähen, um in sein Bild nicht falsche Farben zu bringen. Dadurch opfert er etwas an Wohlklang, erreicht aber eben jenen charaktervollen Ernst, der nirgend grossartiger verkörpert ist als in Beethoven's Schöpfungen.

Das Dessert zu diesen fünf *pièces de résistance* brachte in der Woche darauf — um dieses vorweg zu nehmen — die Chopin-Soirée von Frau Annette Essipoff: lauter reizendes Naschwerk, nur in solcher Menge, dass es Einem zuletzt fast widerstand. Man verdirbt sich eben an Zuckerwerk eher den Magen als an Braten. Da gab es ausser dem E moll-Concert die Asdur-Ballade, das polnische Lied in G-dur, fünf Präludien, drei Etuden, das Asdur-Impromptu, das Nocturno in H-dur, den Cismoll-Walzer, die Asdur-Polonaise, die Berceuse, zwei Mazurkas (H-moll und D-dur) und endlich die Tarantelle, wahrlich eine Auswahl von Confect, die auch das naschhafteste Gemüth befriedigen musste. Vermuthlich in Folge dessen war eine ungewöhnlich grosse Anzahl von Damen erschienen, und man merkte es dem Discantklange des Beifalles an, dass er wesentlich von kleinen engbehandschuhten Händchen ausging. Ungewöhnlich war auch die äussere Physiognomie der Zuhörerschaft. Das schwarze Haar und die dunklen Augen herrschten vor, ringsumher wurde französisch gesprochen, die Mitglieder der hiesigen polnischen und russischen Colonie bildeten die Majorität. Frau Essipoff ist eine ausgezeichnete Pianistin, wo es das rhythmisch Pikante, das Zierliche, das Gesangliche gilt, für das Wuchtige, Markige, Ernste gebricht es ihr, der Frau, an Kraft. Demgemäss gelangen ihr Sachen, wie das polnische Lied mit seinen eigenartigen nationalen Rhythmen, das kleine melodiöse Adur-Präludium, der Cismoll-Walzer, die Berceuse und die gesangreiche Romanze des Concertes ganz entzückend, während beispielsweise die Asdur-Polonaise ganz missglückte und die Asdur-Ballade mit ihrer gewaltigen Steigerung gegen den Schluss hin Manches zu wünschen übrig liess. Hier erzielte Frau Essipoff erst dadurch eine Wirkung, dass sie gegen die Absicht des Componisten die letzten Läufe statt im Fortissimo im Pianissimo gab, welches sie dann allerdings ausgezeichnet ausführte. Ueberhaupt hat Frau Essipoff den Schlüssen ein ganz besonderes Studium zugewandt, so dass nicht selten gerade der Schluss eines Stückes überraschend vortheilhaft gegen das Uebrige absticht. Ausgenommen hiervon war nur der erste Satz des Concertes, an dessen Schluss sie die Quartengänge in der rechten Hand, zu welchen die Linke die Sexte bringt, ohne Quarte spielte. Auffallend wird Vielen, die sich unter einer Landsmännin von Chopin eine wilde, leidenschaftliche Spielerin denken, die vornehme Ruhe, Einfachheit und Vorsicht gewesen sein, mit der Frau Essipoff das Instrument beherrschte und die auch auf die Wahl der Tempi an einzelnen Stellen nicht ohne Einfluss blieb.

Von den drei grossen Chor-Aufführungen war die des »Elias« durch die Königliche Hochschule für Musik die erste, eine Reihenfolge, welche für die beiden übrigen in so fern ungünstig war, als die Hochschule über ein der Zahl wie den Kräften nach so ausgezeichnetes und dabei von Joachim so wunderbar geschultes Orchester verfügt, dass in dieser Hinsicht für die anderen Gesangvereine, die sich mit den bedingten Leistungen der Berliner Symphonie-Kapelle zufrieden geben müssen, von vorn herein jede Concurrenz ausgeschlossen ist und ein Vergleich der Aufführungen in Bezug auf diesen wesentlichsten Factor zu Ungunsten der letzteren ausfallen muss. Aber noch in einem anderen Punkte geniesst die Hochschule eines Vorzugs. Sie ist in der Lage ihren Chor so oft und so andauernd zu Uebungen heranzuziehen, als es im Interesse des Werkes nothwendig erscheint, während den andern Vereinen nur eine bestimmte Anzahl von Stunden zugemessen ist. Diese Möglichkeit auszunutzen hat sich der Vorsteher der Gesangsklasse, Prof. Adolf Schulze, redlich angelegen sein lassen und durch das gewissenhafteste Studium in Einzel- und Gesammtproben einen Chor geschaffen, der die gefährliche Concurrenz des Orchesters ohne Scheu aushalten könnte, wenn seinen vorwiegend jugendlichen Mitgliedern eine ähnliche Klangfülle zu Gebote stände wie diesem. So aber überflutheten die mächtigen Tonwellen des Orchesters, das beispielsweise zwölf Cellis zählte, an einzelnen Stellen den Gesang des Chores. In den feinen Schattirungen des Ausdruckes jedoch, wie in der Genauigkeit der Einsätze und im Wohlklang des Tones gab der Chor dem Orchester fast nichts nach und so gestaltete sich die

Aufführung des »Elias«, was die Ensemblesätze anlangt, zu einer wahrhaft mustergültigen. Weniger günstig gestellt ist die Hochschule in Bezug auf Solisten. Denn da ihre grossen Concerte wesentlich den Zweck haben, die Leistungen der eigenen Mitglieder vorzuführen, so muss sie, wo es irgend angeht, auch für die Solopartien die Kräfte ihrer Soloklasse verwenden. In Folge dessen dürfen die Leistungen ihrer Solisten nicht mit denen anderer Vereine, welche fertige Künstler für ihre Concerte engagiren, auf eine Stufe gestellt werden, da es sich bei der Hochschule in der That nur um mehr oder minder vortreffliche Schülerleistungen handelt. Diesmal war die Sopranistin (Fräul. Faller), die Altistin (Fräul. Hohenschild) und der Tenorist (Herr von der Meeden) von der Soloklasse des Herrn Prof. Schulze gestellt worden. Von diesen war die erstere offenbar von der vorangehenden Generalprobe noch ermüdet, so dass sie die anstrengende Partie nicht bis zum Schluss mit gleicher Frische singen konnte. Die Stimmbänder versagten die nöthige Spannung, und die hohen Töne wurden — gegen Ende des Werkes — merklich zu tief. Die erste Arie gelang recht gut, wenngleich hier das Bestreben den Saal zu füllen die Stimme schärfer erscheinen liess, als sie in der That sein mag. Frl. Hohenschild besitzt eine nicht grosse aber angenehme Altstimme und singt schlicht und verständig. Herr von der Meeden ist ein ausgesprochener lyrischer Tenor, dessen Stimme namentlich in der Höhe recht ausgiebig ist. Die Arie »So ihr mich von ganzem Herzen suchet« mit ihren vielen *g* und *as* auf dem Vocal i sang er sehr schön, bei der zweiten klang die Stimme etwas forcirt. Für die Barytonpartie war Herr Georg Henschel gewonnen, ein Sänger, der sich ja eines bedeutenden Rufes erfreut. Seine schöne Stimme, sein ungewöhnliches technisches Können und die durchdachte Art seines Singens rechtfertigen diesen Ruf; uns Deutschen aber, die wir bei einem Barytonisten stets Stockhausen's von allen Schlacken freie und tiefinnerliche Sangesweise im Ohre und im Herzen haben, wird der Genuss seiner Vorzüge durch eine Reihe von störenden Angewohnheiten beträchtlich verkümmert. Dahin gehört vor allem die unschöne Aussprache gewisser Vocale, wie das in gewissen Tonlagen dolchspitze i, die scharfe, fast krächzende Art seiner Aspiration, vor allem aber der Aufwand des ganzen Apparates dynamischer Mittel, man möchte sagen einer übertriebenen Dramatik, auch da, wo derselbe wie im Oratorium nicht am Platze ist. Letzteres trat im »Elias« noch nicht so sehr hervor als im »Paulus«, den er wenige Tage später sang. Das »Herr verwirf mich nicht« am Schlusse der H moll-Arie beispielsweise gab Herr Henschel in einem kaum hörbaren Pianissimo, wie man es wohl einem schwachen, sündigen und vor der Strafe zitternden Weibe in den Mund legen darf, aber nimmermehr einem Saulus, dessen selbstbewusster hoher Sinn durch seine Bekehrung wohl in eine andere Bahn gewiesen, aber nicht gebrochen ist. Trotz solcher Einzelheiten war die Leistung Henschel's eine entschieden bedeutende, und wenige Sänger mögen auf die Zuhörerschaft eine so unmittelbare Wirkung hervorzubringen im Stande sein wie er. Die kleineren Solopartien endlich waren sehr glücklich besetzt: unter ihnen fiel besonders eine Contra-Altistin durch ihre fast celloartige grosse Stimme auf.

(Schluss folgt.)

Irische, schottische und walisische Lieder für gemischten Chor a capella oder mit Clavierbegl. bearb. von Rud. Weinwurm.
No. 4. Abschied von Ayrshire. Schottisches Lied. Partitur 50 ₰. Stimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à 15 ₰.
No. 5. »Geb', wo Ruhm dir vorschwebt«. Irische Melodie. Partitur 50 ₰. Stimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à 15 ₰.
No. 6. Der Pfeifer von Dundee. Schottisches Lied. Partitur 80 ₰. Stimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à 15 ₰.

Lieder von der grünen Insel. In's Deutsche übersetzt und für eine Singstimme mit Clavierbegleitung herausgegeben von Alfons Kissner. Viertes Heft. Thomas Moore's irische Melodien. Dritte Folge. **Freudvoll und leidvoll.** n. 2 ℳ.
Dieselben einzeln:
No. 1. Auf dem Meere: »Komm zu mir her, Mädchen, auf's Meer«. n. 45 ₰.
No. 2. Zwiegespräch: »Was die Biene ist der Blume«. n. 30 ₰.
No. 3. »Aufblickend nach dem Mondlicht«. n. 30 ₰.
No. 4. »Ihr zum Wohle, die des Dichters Glut entfacht«. n. 30 ₰.
No. 5. Die Entstehung der Harfe: »Diese Harfe«. n. 45 ₰.
No. 6. »Das leere Blatt: »Rein nimm zurück«. n. 45 ₰.
No. 7. Der Liebe junger Traum: »O der Zeit«. n. 30 ₰.
No. 8. »O hätten ein Eiland wir«. n. 30 ₰.
No. 9. Junge Leiden: »Hat dir Kummer die Seele«. n. 45 ₰.
No. 10. Sonnenuntergang: »O traute Stunde«. n. 30 ₰.
No. 11. Mary: »Ich sah dich prangen jugendschön«. n. 30 ₰.
No. 12. Tanzliedchen: »O wie süss ist's denken«. n. 30 ₰.

Merkel, Gustav, Op. 122. **Zwei Andante** für Orgel zum Concertgebrauche.
No. 1 in Asdur. 1 ℳ 80 ₰. No. 2 in Amoll. 1 ℳ 80 ₰.
—— Op. 124. **Zwölf Orgelfugen** von mittlerer Schwierigkeit zum Studium und zum kirchlichen Gebrauche.
Heft 1. 3 ℳ 50 ₰. Heft 2. 4 ℳ. Einzeln:
No. 1 in Cdur. No. 2 in Amoll. No. 3 in Gdur. No. 4 in Emoll. No. 5 in Fdur. No. 6 in Dmoll. No. 7 in Ddur. No. 8 in Hmoll. No. 9 in Bdur. No. 10 in Gmoll. No. 11 in Esdur. No. 12 in Cmoll à 90 ₰.

Rauchenecker, G. W., Zweites Quartett (in Ddur) für zwei Violinen, Viola und Violoncell. 9 ℳ.

Rentsch, Ernst, Op. 18. **Novellette** für Pianoforte. 1 ℳ 80 ₰.

Schulz-Beuthen, H., Op. 9. **Ungarisches Ständchen** für Pianoforte. 1 ℳ 50 ₰.
—— Op. 11. **Kindersinfonie** für Clavier zu vier Händen, Glockenspiel oder abgestimmte Gläser, Wachtel, Kukuk, zwei kleine Trompeten, Trommel, Triangel, kleine Becken, zwei Waldteufel, Nachtigall, Knarre und Schrillpfeife. Clavierauszug zu zwei Händen. 1 ℳ 80 ₰. Stimmen für Kinderinstrumente 1 ℳ 50 ₰.
(*Dieses Arrangement kann auch als Clavierstück allein, ohne Kinderinstrumente gespielt werden.*)
—— Dieselbe für Streichorchester (mit od. ohne Kinderinstrumente). Part. u. Stimmen 5 ℳ; Part. 2 ℳ; Stimmen complet 4 ℳ. Stimmen einzeln: Viol. 1, 2, Viola, Violoncell, Contrabass à 60 ₰.
—— Dieselbe für Streichquintett (mit od. ohne Kinderinstrumente). Part. u. Stimmen 5 ℳ; Part. 2 ℳ; Stimmen 4 ℳ.
—— Dieselbe für Streichquartett (mit od. ohne Kinderinstrumente). Part. u. Stimmen 4 ℳ 40 ₰; Part. 2 ℳ; Stimmen 3 ℳ 30 ₰. Stimmen für Kinderinstrumente (in obigen Preisen nicht inbegriffen) 1 ℳ 50 ₰.
☞ *Die zur Aufführung nöthigen Kinderinstrumente können durch die Verlagshandlung bezogen werden.*

Einzelausgaben früher erschienener Werke.

Bargiel, Woldemar, Op. 39. **Drei Frühlingslieder** für dreistimmigen weibl. Chor mit Begleitung des Pianoforte. Zweite Folge.
No. 1. Maienglöcklein: »Maienglöcklein läuten wieder«, von *Hoffmann von Fallersleben.* Partitur 1 ℳ 50 ₰. Sopran 1, 2. Alt à 30 ₰.
No. 2. Frühlingsnacht: »Frühlingsnacht, nahst so stille«, von *P. J. Immergrün.* Partitur 1 ℳ 50 ₰. Sopran 1, 2. Alt à 30 ₰.
No. 3. Vorüber: »O darum ist der Lenz so schön«, von *E. Geibel.* Partitur 80 ₰. Sopran 1, 2. Alt à 20 ₰.

Brahms, Johannes, Op. 44. **Zwölf Lieder und Romanzen** für Frauenchor a capella oder mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte.
Heft 1.
No. 1. Minnelied: »Der Holdseligen sonder Wank«, von *J. H. Voss.* Partitur 70 ₰. Stimmen einzeln à 20 ₰.
No. 2. Der Bräutigam: »Von allen Bergen nieder«, von *J. von Eichendorff.* Partitur 1 ℳ. Stimmen einzeln à 30 ₰.
No. 3. Barcarole: »O Fischer auf den Fluthen«, Italienisch. Partitur 70 ₰. Stimmen einzeln à 20 ₰.
No. 4. Fragen: »Wozu ist mein langes Haar mir dann«, Slavisch. Partitur 1 ℳ. Stimmen einzeln à 20 ₰.
No. 5. Die Müllerin: »Die Mühle, die dreht ihre Flügel«, von *A. von Chamisso.* Partitur 70 ₰. Stimmen einzeln à 20 ₰.
No. 6. Die Nonne: »Im stillen Klostergarten«, von *L. Uhland.* Partitur 70 ₰. Stimmen einzeln à 20 ₰.
Heft 2.
No. 1. »Nun steh'n die Rosen in Blüthe«, aus dem Jungbrunnen. Partitur 70 ₰. Stimmen einzeln à 20 ₰.
No. 2. »Die Berge sind spitz und die Berge sind kalt«, aus dem Jungbrunnen. Partitur 70 ₰. Stimmen einzeln à 20 ₰.
No. 3. »Am Wildbach die Weiden, die schwanken Tag und Nacht«, aus dem Jungbrunnen. Partitur 70 ₰. Stimmen einzeln à 20 ₰.
No. 4. »Und gehst du über den Kirchhof«, aus dem Jungbrunnen. Partitur 70 ₰. Stimmen einzeln à 20 ₰.
No. 5. Die Braut: »Eine blaue Schürze« (Von der Insel Rügen) von *Wilh. Müller.* Partitur 70 ₰. Stimmen einzeln à 20 ₰.
No. 6. Märznacht: »Horch! wie brauset der Sturm«, von *L. Uhland.* Partitur 1 ℳ. Stimmen einzeln à 20 ₰.

Heller, Stephen, Op. 105. **Drei Lieder ohne Worte** für Pianoforte.
No. 1 in Adur. 1 ℳ 30 ₰. No. 2 in Amoll. 1 ℳ 50 ₰. No. 3 in Fdur. 1 ℳ.

Hermann, Fr., Op. 15. **Sechs Stücke** für Pianoforte und Viola.
No. 1. Adagio. 1 ℳ 50 ₰. No. 2. Allegretto. 1 ℳ 50 ₰. No. 3. Allegro vivace. 2 ℳ 30 ₰. No. 4. Fugato. 1 ℳ 50 ₰. No. 5. Adagio. 1 ℳ 50 ₰. No. 6. Scherzo. 1 ℳ 50 ₰.
—— Dieselben für Pianoforte und Violine.
—— Dieselben für Pianoforte und Violoncell.

Kleinmichel, Richard, Op. 26. **Sechs zweistimmige Lieder** mit Begleitung des Pianoforte. Mit deutschem und engl. Text.
No. 1. »Noch ist die blühende, goldene Zeit«, von *Otto Roquette.* 2 ℳ.
No. 2. »Die Rosen und die Nelken und Flieder und Jasmin«, von *O. F. Gruppe.* 1 ℳ 30 ₰.
No. 3. Frühlingsglaube: »Die linden Lüfte sind erwacht«, von *L. Uhland.* 2 ℳ.
No. 4. »Ich hör' ein Vöglein locken, das wirbt so süss«, von *A. Böttger.* 1 ℳ 30 ₰.
No. 5. Der Sandmann: »Zwei feine Stieflein hab' ich an«, von *H. Kletke.* 1 ℳ 30 ₰.
No. 6. Vogelsprache: »Was schmettert die Nachtigall in den Wald«, von *O. F. Gruppe.* 1 ℳ 50 ₰.

Köhler, Louis, Op. 58. **Drei Rondinos** für Pianoforte.
No. 1 in C. No. 2 in G. No. 3 in C à 50 ₰.

Naumann, Ernst, Op. 4. **Drei Fantasie-Stücke** für Pianoforte und Violoncell.
No. 1. Moderato. 1 ℳ 50 ₰. No. 2. Presto. 1 ℳ 30 ₰. No. 3. Andante con moto, quasi Allegretto. 1 ℳ 50 ₰.
—— Dieselben für Pianoforte und Viola.
—— Op. 5. **Drei Fantasie-Stücke** für Pianoforte und Viola.
No. 1. Vivace, ma non troppo presto. 2 ℳ. No. 2. Andante. 1 ℳ 80 ₰. No. 3. Molto allegro con fuoco. 1 ℳ 50 ₰.
—— Dieselben für Pianoforte und Violine.

Scholz, Bernh., Op. 11. **Sechs zweistimmige Lieder** mit Begleitung des Pianoforte.
No. 1. Nachtlied: »Vergangen ist der lichte Tag«, von *J. von Eichendorff.* 80 ₰.
No. 2. »Schneeglöckchen thut läuten: Kling, ling, ling!« von *R. Reinick.* 1 ℳ 30 ₰.
No. 3. Weihnachtslied: »Es ist ein Ros' entsprungen«, Altdeutsch. 80 ₰.
No. 4. Dem Liebesänger: »Wenn du willst im Menschenherzen«, von *Fr. Rückert.* 50 ₰.
No. 5. Wiegenlied: »Die Aehren nur noch nicken«, von *Hoffmann von Fallersleben.* 80 ₰.
No. 6. Blick' in den Strom: »Sahst du ein Glück vorübergeh'n«, von *N. Lenau.* 80 ₰.

Schulz-Beuthen, H., Op. 10. **Charakteristische Clavierstücke** zu vier Händen.
No. 1. Trost. 80 ₰. No. 2. Ohne Rast und Ruh'. 80 ₰. No. 3. Alte Sage. 80 ₰. No. 4. Triumphzug (Heroischer Marsch). 1 ℳ 50 ₰.
—— Op. 22. **Vier Clavierstücke** im heroischen Styl.
No. 1. Allegro, non troppo. 1 ℳ 30 ₰. No. 2. Allegro giocoso. 1 ℳ 30 ₰. No. 3. Poco moderato. 50 ₰. No. 4. Allegro eroico. 1 ℳ.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 27. November 1878. **Nr. 48.** XIII. Jahrgang.

Orgelpräludien und Orgelschulen.

Choral-Vorspiele für Orgel mit und ohne Pedal und für Harmonium, zum Gebrauch beim Gottesdienste und beim Unterrichte in Lehrer-Seminarien eingerichtet von **K. W. Steinhausen.** Op. 16. Neuwied und Leipzig, J. H. Heuser. (1878.) Lex.-8. Erscheint in 12 Lieferungen à 1 ℳ. Lief. I. 36 Seiten.

Der Herausgeber empfing die Anregung zu seinem Werke durch den k. Schulrath, welcher es für nothwendig erachtete, dass die Lehrer aus dem Seminar eine ausreichende und von ihnen praktisch durchgearbeitete Sammlung in ihren Berufskreis mitnehmen. Eine solche Forderung ist nun gewiss nichts neues, denn der gesammte Musik- und Orgelunterricht in den Seminaren hat stets diesen Zweck verfolgt und zahlreiche, mehr oder weniger passende Sammlungen sind aus demselben Grunde entstanden. Statt an diesen festzuhalten, pflegen immer neue Unternehmungen solcher Art versucht zu werden. Dieses beständige Umackern desselben Feldes erhält, was nicht zu läugnen ist, den Boden frisch und veranlasst manche neue Production, die sonst wohl unterblieben wäre, aber zugleich erwächst uns daraus für die Gesammtheit der Nachtheil fester Normen. Hierin liegt der Grund, dass sich in dem musikalischen Theile der deutschen Kirchen nicht eine solche Einheit zeigt, wie anderswo; es fehlt uns ein Stamm liturgisch-m u s i k a l i s c h e r Werke, die allgemeine Geltung erlangt, sich im Laufe der Zeiten durch alle Aenderungen des Geschmackes erhalten, und dabei nach und nach durch passende Neubildungen im Einzelnen bereichert und vervollständigt hätten. Was wir im Orgelfache als zu allgemeiner Geltung gelangt besitzen, sind lediglich einzelne Compositionen einzelner Meister, die nach Laune, Bildung oder Geschmacksrücksichten in den verschiedenen Sammlungen auf die verschiedenste Art zur Verwendung kommen, je nachdem es dem neuen Herausgeber gefällt. Man kann unsere Lage nicht besser bezeichnen, als durch die Hinweisung auf J. S. Bach. Dieser, den die Welt nun allgemein als den grössten Orgelmeister preist und der von Kind an im kirchlich-musikalischen Dienste thätig war, hat nicht einmal vermocht, in irgend einer Kleinigkeit für seine lutherische Kirche die Norm anzugeben! Und in der englischen Kirche dagegen lebt selbst ein Tonsetzer aus dem sechzehnten Jahrhundert (Tallis) noch bis auf den heutigen Tag in einem wesentlichen liturgisch-musikalischen Stücke fort, jeder hört es mit Erhebung und niemand wagt daran zu rütteln oder etwas Neues an die Stelle zu setzen. Sollte aber einmal allgemein das Bedürfniss sich geltend machen, für den »Service« des alten Tallis einen anderen zu erhalten, so würden sich dann sicherlich nicht funfzig bis hundert neue Weisen in den verschiedenen Kirchen an die Stelle der alten Musik setzen, sondern Eine Composition würde bald den Preis gewinnen und als gültig für Alle die neue Norm abgeben. Das ist die Weise wahrer Kirchenmusik, was wir in unserer Zerfahrenheit bei allem musikalischen Reichthum noch immer nicht begreifen können. Unsere vielfach tüchtigen Musiklehrer an Seminarien haben es sich wohl noch niemals klar gemacht, dass sie durch ihre geschäftige Sammelthätigkeit der deutschen Zersplitterung und Zerfahrenheit des Geschmackes in musikalischen Dingen wesentlichen Vorschub leisten, und gleichfalls kann es unseren königlichen Provinzialschulräthen noch nicht zum Bewusstsein gekommen sein, dass sie durch Maassgeblichkeiten, wie die oben angeführte, ihr Gebiet weit überschreiten. Es muss eben Jeder sich bescheiden, das zu thun was sich für seinen Berufskreis schickt, wenn es besser werden, wenn die wünschenswerthe Einigung der Kunstweisen erzielt werden soll. Solche Sammlungen, die den Lehrer als musikalische Hauspostille auf seinem ganzen späteren Lebenswege begleiten sollen, können nicht von einem Einzelnen nach seinem Belieben und seiner immerhin beschränkten Erfahrung veranstaltet werden, sondern müssen durch die Thätigkeit mehrerer Berufener zu Stande kommen und alles vereinen, was dauernd vorhält, nicht nur für das einzelne Leben, sondern noch über dasselbe hinaus für viele Geschlechter. Dann erst kann man von den Kirchenverwaltungen den Ankauf solcher Sammlungen beanspruchen. *)

*) Der Verfasser sagt am Schlusse eines längeren Vorwortes: »Jede Kirchengemeinde sollte mindestens alle Choralbücher nebst den dazu b e s o n d e r s hergestellten Präludienwerken, welche für das in ihrer Kirche gebräuchliche Gesangbuch geschrieben wurden, als i h r E i g e n t h u m besitzen; die meisten Kirchen aber haben davon garnichts oder nur sehr wenig. Dem Organisten kann nicht zugemuthet werden, dass er das, was für die Kirche gebraucht und v e r braucht wird, aus eigenen Mitteln anschafft. Besitzt ein Organist ausnahmsweise einen hinreichenden Schatz von Werken für die Orgel und wechselt seinen Wohnort, dann nimmt er sein Eigenthum mit und der Nachfolger kommt wahrscheinlich mit leeren Händen. Diesen grossen Uebelstand verschulden die Organisten, indem sie es versäumen, beim Gemeinde-Vorstande dahin zu wirken, dass alljährlich aus der Gemeindekasse eine kleine Summe zur Anschaffung des Nöthigen bewilligt wird.« (S. VIII.) An einigen Orten ist solches auch durchgesetzt, und wäre es seit alten Zeiten bräuchlich gewesen oder wäre der Brauch des sechzehnten Jahrhunderts erhalten, so würden unsere kirchlich-musikalischen Compositionen in erfreulicher Vollständigkeit auf uns gekommen sein, während wir jetzt vieles nur in einzelnen Exemplaren, anderes gar nicht mehr besitzen. Aber den Gemeinden solche Ankäufe als Pflicht vorschreiben, wie Herr Steinhausen thut, würde nur dann richtig sein, wenn

Wir können uns recht wohl denken, dass diese Einleitung denen, welche gegenwärtig auf diesem Felde noch eine lebhafte industrielle Thätigkeit entfalten, nicht besonders angenehm sein wird. Wir gefallen uns auch auf musikalischem Gebiete noch immer in einer solchen Ueberproduction, in einem so massenhaften Componiren, Arrangiren, Lehrbücher Schreiben, Sammlungen Veranstalten, Drucken und Verlegen, dass uns die nutzlose Vergeudung der hierbei aufgewandten Kräfte garnicht einleuchten will. Und doch muss erst die Selbsterkenntniss kommen, wenn es besser werden soll. —

Nehmen wir nun was vorliegt, so ist an dem Werke des Herrn Steinhausen leicht zu bemerken, dass es aus den Händen eines erfahrenen Praktikers kommt. Den Vorspielen gehen 4 Seiten Pedalübungen vorauf, und von diesen Vorspielen ist namentlich bei solchen Chorälen, die häufig gespielt werden, eine ganze Reihe gegeben, damit abgewechselt oder das Passende für den verschiedenartigen Gebrauch wie auch für die Fähigkeiten des Spielers gewählt werden kann. Es ist damit jedem Bedürfniss Genüge geschehen und jedem Wunsche Vorschub geleistet, auch dem des Faulen. Den ersten Hauptzweck des Verfassers, dem Organisten für seine kirchliche Praxis ein ausreichendes Hülfsbuch zu liefern, erreicht die Sammlung gewiss so gut, wie irgend eine andere, nach dem uns vorliegenden ersten Hefte zu schliessen, und darf deshalb den betreffenden Kreisen zur Anschaffung empfohlen werden. Aber von dem angegebenen zweiten Hauptzweck — nämlich »im Seminar als Orgelschule und beim Unterrichte in der musikalischen Composition benutzt zu werden« — möchten wir das Buch gern befreit sehen, wenigstens zur Hälfte. Denn wenn es auch beim Orgelunterricht seine guten Dienste thun wird, obwohl nicht als perfecte »Orgelschule«, so wüssten wir nicht, was bei einem »Unterricht in der musikalischen Composition« herauskommen soll, welcher keine bessere Vorlage hat, als ein solches Präludienbuch. »Unterricht in der musikalischen Composition« im Schullehrer-Seminar? bei einem höchstens dreijährigen Cursus, in welchen die jungen Leute fast ohne Vorbereitung und mit den verschiedenartigsten musikalischen Anlagen eintreten? in welchem überdies die Zeit vollauf von der Kenntniss und pädagogischen Behandlung der eigentlichen Unterrichtsgegenstände in Anspruch genommen ist? Mit diesen Fragen berühren wir einen sehr peinlichen Punkt in dem musikalischen Treiben unserer Seminarien. Singen ist gut, Spielen in allen Arten und Weisen ist auch gut, theoretische Unterweisung im Anschluss an die musikalische Praxis ebenfalls: aber das Componiren ist vom Uebel. Dieses Uebel ist aber schon so tief eingewurzelt, dass es den musikalischen Sprachgebrauch verdorben hat, so dass also der Herr Verfasser statt »beim theoretischen Unterrichte« sagen kann »beim Unterrichte in der musikalischen Composition«! Der wirkliche Weg des theoretischen Unterrichtes ist zugleich compositorisch; aber wer diesen wirklichen altgebahnten Weg einschlägt, der findet so viele reelle Materien zu bewältigen, dass er an »Composition« garnicht denkt, wie denn auch in der alten Tonlehre ein solcher Begriff überhaupt nicht vorkommt. Aber diesen Weg zu betreten, daran denken unsere von »Composition« träumenden Seminar-Musiklehrer nicht; sie haben sich von neuen hochtrabenden sogenannten Compositionslehren, etwa der Marx'schen, bethören lassen, während doch der alleinige theoretische Grund der wahren Orgelkunst und Kirchenmusik in derjenigen Tonlehre liegt, welche sie als angeblich veraltet verachten, weil sie dieselbe niemals kennen gelernt haben. Wir werden nicht ermüden, gegen diese verderblichen Irrthümer zu reden; vielleicht hört doch einmal ein Verständiger darauf und hilft die Sache zu seinem Theile bessern. Was den theoretischen Theil der Musik betrifft, welcher in Seminarien unerlässlich und zugleich jedem, der ein kirchlich-musikalisches Amt bekleiden soll, fasslich ist, so erstreckt sich dieser hauptsächlich auf zwei Gebiete, auf die Kenntniss der Tonarten sowie auf die Lehre vom Grundbasse nebst der daraus folgenden Begleitung: und wir bürgen dafür, dass Derjenige welcher diese durchaus einfachen Materien genügend durchgearbeitet hat, zugleich mehr von wirklicher Composition weiss, als ein Anderer dessen Kopf durch die vier Bände der Marx'schen oder einer ähnlichen Compositionslehre erhitzt ist.

sie zugleich gehalten wären, auch die von dem Prediger gebrauchten Schriften auf ihre Kosten zu beschaffen. Im Grunde aber kann keins von beiden stattfinden, denn diese Schriften und Noten sind theils Studienmittel theils Hülfsbücher bei Ausübung des Amtes, und als solche nur von persönlichem Nutzen, dem Einen nöthig, dem Andern entbehrlich, überflüssig oder vielleicht gar hinderlich. Etwas anderes ist es, wenn es sich nicht um blosse Privatsammlungen, sondern um einen Canon handelt, der allgemeine und öffentliche Geltung hat. Manche Versuche sind in dieser Richtung schon unternommen, aber der Eigensinn hat sich bisher hierbei immer noch grösser gezeigt, als der Sinn für Gemeinsamkeit.

In dem einleitenden Vorworte lässt der Verfasser es nicht an Winken fehlen über Behandlung der Orgel und dergleichen. Wir fürchten aber, dass dies vergebliche Worte sind, falls sie nicht durch mündlichen Unterricht verdeutlicht und dadurch fest eingeprägt werden. Unterricht muss methodisch sein, im richtigen Stufengange, sonst bleibt nicht viel sitzen, am wenigsten bei denen, welche Unterweisung am meisten nöthig haben. Deshalb dürfte auch eine wirkliche Orgelschule, wie die unten angeführte Strube'sche, der kürzeste Weg zum Ziele sein. Bevor wir dieselbe betrachten, sei noch ein anderes Präludienwerk ins Auge gefasst.

2) **Der Praeludist.** Sammlung von Choral-Vorspielen in den verschiedensten contrapunktischen Formen zu jedem evangelischen Choralbuche. Ein Hilfsbuch vorzugsweise für Organisten zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste, doch auch behufs des theoretischen und praktischen Unterrichts in der Musik und im Orgelspiele, für Praeparanden und Seminaristen, sowie für Praeparandenbildner, Seminar-Musiklehrer und Freunde des Orgelspiels. Herausgegeben von **A. Jacob** und **E. Richter.** Breslau, C. F. Hientzsch. Erster Band. (1878.) 112 Seiten quer-Quart. Ladenpreis ℳ 10. 50. In Subscription 7 ℳ netto.

Man wird gestehen müssen, dass dieser Titel lang genug ist. Er sagt so ziemlich dasselbe, was wir vorhin von Herrn Steinhausen hörten, mitunter fast bis auf die Worte genau. »Ganz besonders« will auch dieses Buch »angehenden Organisten eine Hilfsquelle« sein, weshalb u. a. folgende Einrichtung getroffen wurde: »Diejenigen Choralmelodien, welche beim Gottesdienste am häufigsten vorkommen, zu welchen also die Liederdichter die meisten Lieder dichteten [schön gesagt!], wurden am reichlichsten mit Präludien bedacht; dagegen sind nicht so oft vorkommende Choräle mit einer geringern Anzahl oder auch nur mit einem [einzigen] Vorspiele versehen.« Dasselbe lasen wir oben schon und ist übrigens eine selbstverständliche Sache; denn wenn die Melodien nicht in Hinsicht auf ihren specifisch musikalischen Werth, sondern lediglich nach ihrem öffentlichen Gebrauche, also so zu sagen nach Rücksichten des Handwerks, nicht nach denen der Kunst behandelt werden, wird stets eine derartige Einrichtung zu treffen sein. Es könnte sich also hierbei nur um die Frage handeln, welche der beiden Sammlungen diesen Zweck am besten erreicht; aber aus gar verschiedenen, obwohl sämmtlich sehr untergeordneten Gründen ist die Antwort hierauf schwerer, als es den Anschein hat. Wir werden derselben daher ausweichen und uns darauf beschränken, einige augenfällige Unterschiede hervorzuheben.

Beide Werke wollen nicht nur dem Organisten eine be-

queme Stoffsammlung bieten, sondern »auch behufs des theoretischen und praktischen Unterrichts in der Musik und im Orgelspiel« wacker mithelfen, wie die Jacob-Richter'sche Collection solches auf dem Titel mit grosser Gespreiztheit kundgiebt. Hier ist nun Steinhausen's Werk jedenfalls das brauchbarste von beiden, wenigstens für die untersten Stufen, weil es methodischer angelegt ist. Für den weiter gehenden Unterricht dürfte aber die zweite Sammlung den Vorzug haben, indem sie eine grössere Fülle ausgeführter und kunstreicher Orgelsätze enthält, während ihr die kleineren Stücke, auf welche Herr Steinhausen in seinem Buche nicht mit Unrecht besonderen Werth legt, fast ganz abgehen. Aber für die Zwecke eines fortschreitenden Unterrichts ist damit noch nicht viel gewonnen, denn dieser Unterricht, wenn er nachhaltig sein soll, verlangt den Stoff noch in anderer Weise zugerichtet, wobei manche Dinge berührt werden müssen, die in keinem dieser Bücher zu finden sind, z. B. hinsichtlich der Tonarten. Die Namen der alten sogenannten Kirchentonarten sind bei vielen Stücken der zweiten Sammlung angegeben, aber was nützen diese leeren und meistens ganz unverständlichen Namen, wenn ihnen nicht eine eingehende Erläuterung beigegeben ist? Eine solche dürfen wir aber von Sammlern nicht erwarten, welche bekennen, bei ihrer Wahl diejenigen Präludien ausgeschieden zu haben, welche »wenn auch immerhin classisch, doch in ihren Formen veraltet« seien. Das heisst mit dürren Worten: solche ältere Präludien, welche ihnen in ihrer ganzen künstlerischen Factur unverständlich geblieben sind. »Classisch« und »veraltet« sind zwei Begriffe, die einander aufheben, es sind directe Widersprüche; denn das Classische in der Kunst besteht eben darin, dass es nicht veraltet, dass es in allen Wandlungen des Geschmackes seine Bedeutung behält. Die Herausgeber werden also einen Frescobaldi sicherlich für veraltet erklären und mit ihm noch viele Andere seiner oder einer späteren Zeit. Sie richten sich nach ihrem Geschmacke, nach dem was ihnen mundet, und gar Viele werden in unserer führerlosen Zeit ihnen beistimmen, vermeinend es sei lediglich Geschmackssache. Aber keineswegs ist solches der Fall. Es giebt feste kritische Normen, nach denen dieses ganze Gebiet geordnet werden kann und welche dem subjectiven Belieben sichere Grenzen setzen. Die kirchliche Melodie, um welche es sich handelt, ist ihrer Tonart wie ihrem Gehalte nach zu prüfen und darauf eine Reihe von Präludien an einander zu reihen, mit den leichtesten, einfachsten beginnend und zu den an Kunst wie an Ausführung schwierigsten fortschreitend. Hält sich die Melodie streng in einer der alten Kirchentonarten, so werden die Orgelsätze, welche über sie gebildet sind, hauptsächlich der älteren Zeit angehören, für welche jene Tonalität die naturgemässe war. In diesen müsste ein Sammler also zunächst Umschau halten und aus ihnen das wählen, was der Melodie und ihrem Tone sich am treuesten anschliesst, oder den Gehalt derselben am schönsten zur Entfaltung bringt. Dadurch wird ein solches Stück zugleich als Beispiel bei dem Unterricht sehr werthvoll. Findet sich nun aber nichts Passendes in der älteren Orgelliteratur, was namentlich bei leichten und kurzen Sätzen der Fall sein wird, so können ältere Sätze für den neuen Zweck theils umgearbeitet, theils nachgebildet werden, und dieses ist zugleich die beste Schule, um in der früheren Weise des kirchentonartlichen Contrapunktes wieder heimisch zu werden, was durchaus nothwendig ist, wenn nicht der beste Theil unserer kirchlichen Orgelkunst verloren gehen soll.

Gehören die Melodien dagegen mehr dem gemischten plagalen Gebiet oder gar schon ganz den modernen Tonarten an, so sind wir auch bei der Auswahl von Orgelpräludien an die jüngeren Zeiten gewiesen und hier liegt der Stoff in Hülle und Fülle vor. Jeder Herausgeber von solchen Sammlungen hat sich zwar gewöhnlich eine besondere Lücke ausgegrübelt, welche ihm auszufüllen überlassen blieb; aber bei Lichte besehen läuft solches gewöhnlich auf Selbsttäuschung hinaus, hervorgehend aus unvollkommner Kenntniss des Vorhandenen und geflissentlich betrieben, um sein und seiner guten Freunde Licht leuchten zu lassen, sowie auch dem Werke in dieser bösen Concurrenzzeit durch »Originalcompositionen« einen besonderen Verlagswerth zu sichern. Aber warum soll nicht ein Seminarlehrer oder Organist componiren und das zu Papier Gebrachte drucken lassen ohne Rücksicht auf bereits Vorhandenes? könnte man fragen; singt doch der Vogel auch ganz unbefangen wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Könnte das Componiren als eine reine Privatthätigkeit angesehen werden, so würde Niemand etwas darüber zu sagen haben. Compositorische Privatübungen sind nicht nur löblich, sondern für eine gründliche musikalische Bildung und Tüchtigkeit im Orgelspiel unerlässlich. Aber durch die Publication wird eine solche Thätigkeit öffentlich, muss vom Standpunkte der Kunst beurtheilt werden, und dann gilt der Grundsatz: Wenn man das, was (im Wesentlichen) bereits vorhanden ist, noch einmal macht, so ist das eine Kraftvergeudung, wodurch zugleich das allgemeine Urtheil erschwert oder getrübt und damit der Fortschritt der Kunst nicht befördert sondern zurückgehalten wird. Auch die vorliegende Sammlung beschenkt uns mit einer ganzen Reihe neuer Compositionen. »Ein nur flüchtiger Blick in diese Sammlung wird zeigen, dass die neueren Componisten nicht ausser Beachtung gelassen wurden«, sagt Herr Jacob, und lässt fast ein Dutzend Namen folgen, welche Originalbeiträge eingesandt haben. Wir wollen nicht im Einzelnen darauf eingehen; es würde nicht sehr angenehm sein, die Spreu vom Weizen zu sondern. Wozu solche Einfälle dienen sollen, wie z. B. das »feierliche und gerührte« Stück des 1876 verstorbenen Mitherausgebers Ernst F. Richter, welches S. 96—97 steht und absolut form- und inhaltlos und orgelwidrig ist, möchten wir gern erfahren. Wenn dergleichen von Seminar-Musiklehrern geschrieben wird und in öffentlichen Mustersammlungen zum Druck gelangt, so gerathen die Schüler natürlich ganz arglos auf verkehrte Wege. Das erwähnte Präludium steht in D-dur, und es ist nicht zu sagen, mit welchem Ungeschick die Tonart behandelt und wie das gespreizte leere Motiv an allen möglichen Stellen aufgeklebt ist. Blicken wir auf ein anderes Stück von demselben Verfasser, etwa auf No. 14 »voll ruhiger Freude«, für »volles Werk« bestimmt, so tritt hier eine Fuge mit allem Apparat in vier Stimmen auf, wozu neun Takte erfordert werden — und was folgt? Dann folgen im Ganzen 14, sage vierzehn Takte, welche sich um jenen fugirten Anfang nicht weiter kümmern, als dass ein einziges Mal der Comes in Moll auftritt (wo bei dieser Gelegenheit Herr Dux geblieben ist, mag Gott wissen). Nun braucht Niemand eine regelrechte Fuge zu machen; aber wer eine Fuge in vier Stimmen ankündigt, wie hier von Richter geschehen ist, der muss sie durchführen, wenn er sich nicht blamiren will. So tief sind wir in der Orgelkunst bereits gesunken, dass uns das Bewusstsein der musikalischen Pflichten abhanden gekommen ist. Hätte der Autor sein Fugen-Elaborat einem alten Orgelmeister vorgespielt, so hätte dieser ohne Zweifel ausgerufen: »Herr Organiste, will er mich vielleicht zum besten haben?« Denn derartige Producte können doch nur dazu dienen, den Kenner aufzuziehen und den Unkundigen irre zu leiten. Wir haben Beispiele von Richter angeführt, weil dieser in seinen Kreisen gewissermaassen als Autorität gilt; seine »125 kurze Präludien in den gebräuchlichsten Tonarten zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste« sind als Opus 55 erschienen und liegen bereits in dritter Auflage vor.

Eine kundige, umsichtige, nach festen Principien geordnete Auswahl aus dem fast unübersehbar reichen Orgelschatze

ist die Hauptaufgabe für solche Sammlungen. Das vorliegende Werk, welches mehrere, wir wissen nicht wie viele Bände füllen wird, leistet hierin immerhin recht Bedeutendes und wird daher in der Uebergangszeit, in welcher wir uns gegenwärtig befinden, Manchem willkommen sein.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Fünf Motetten für vierstimmigen Männerchor componirt von **Jacob Blied**. Op. 35. Neuwied und Leipzig, J. H. Heuser. gr. 8.

Ziemlich ausgeführte geistliche Gesänge von melodischer Haltung und natürlichem Ausdruck. Sie sind in allen Stimmen durchweg sangbar, was besonders daher kommt, dass der Autor sich vor gewaltsamen Ausweichungen in andere, entfernt liegende Tonarten gehütet hat.

Conferenz-Gesänge für das Seminar zu Neuwied, zugleich Fortsetzung von »Altes und Neues für mehrstimmigen Männergesang« . . . herausgegeben von **L. W. Steinhausen**. Op. 18. Neuwied und Leipzig, J. H. Heuser. gr. 8. Zweiter Band, erstes Heft.

Auf Verordnung finden für die Schullehrer-Seminare zwei Conferenzen statt und nun meinten oder wünschten die Lehrer, »dass für die hiesigen Conferenzen besondere Gesänge gedruckt werden möchten«, worauf Herr Steinhausen auch alsbald zur Hand war und diese Auswahl als erstes Heft herstellte, eine Blumenlese von Geistlichem und Weltlichem, bei welcher aber vielfach die Worte und Töne erst von ihm durch Arrangement zusammen gebracht oder doch vierstimmig bearbeitet sind. So erhalten wir denn den 103. Psalm nach einer alten schottischen Melodie, und dergleichen. Was Heine's Abendlied »Wenn ich auf dem Lager liege« (No. 6) unter solchen Umständen den Lehrern nützen soll, bleibt ein Geheimniss. Wenn die Lehrer nun einmal gesonnen sind, mit einem so künstlerisch werthlosen Kram sich auf Conferenzen die Zeit zu vertreiben, so steht es ihnen frei; aber an die musikalische Kritik sollte man mit derartigen Publicationen nicht appelliren.

Lieder für eine Singstimme.

Hans Huber. Liebeslieder für eine hohe Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 44. Pr. complet: 3 ℳ 50 ₰. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1878.

Die Lieder sind ganz besonderer Art und wollen gut studirt sein. Wer das thut, dem werden sie immer anziehender erscheinen ihres harmonischen Gewandes, edlen Colorits und sonstiger Eigenschaften wegen, wie man sie nur bei begabten Componisten antrifft. Auf den ersten Blick könnte es scheinen, als seien die Lieder nicht recht sangbar; dem ist jedoch nicht so, davon wird man sich bei tieferem Einblick in sie bald überzeugen. Vergesse man dabei auch nicht, dass sie für eine hohe Stimme geschrieben sind und nenne man deshalb die Höhe nicht unbequem. Die Begleitung ist immer interessant, verlangt aber einen guten Spieler; sie malt charakteristisch aus, ohne, wie mans wohl findet, zu einem selbständigen Clavierstück zu werden. Der tiefen, feinen Züge giebt es so viele in den Liedern, dass wir sie unmöglich alle anführen können. Nehme man das Heft selbst zur Hand, man wird sie bald finden. Ein höchst gelungenes Lied ist No. 3 »Ich gäbe dem Ring«, frei aus dem Innern herausgesungen und deshalb auch sofort packend. Aehnlich verhält sichs mit No. 5 »Wie hab' ich die Sterne am Himmel so gern«. Die beiden Lieder sind zugleich am einfachsten gehalten. Auf sie werden, täuschen wir uns nicht, ihrer schlanken Melodie wegen die Sänger zunächst verfallen. Wir wollen damit nicht zwischen den Zeilen lesen lassen, als fehlte es den anderen Liedern an Melodie; bewahre! bei ihnen tritt sie nur nicht gleich so unverhüllt und, wir wiederholen den Ausdruck, schlank hervor. Suchet, so werdet ihr finden! sagen wir in Bezug auf sie und möchten damit ein Lob ausgesprochen haben, ohne bestreiten zu wollen, dass man auch einen Tadel darin finden kann. Vereinigen sich gewiegte Sänger und Spieler zu Ausführung der Lieder, so werden kunstsinnige Hörer ihnen mit Vergnügen lauschen und sich ohne Widerstreben in die rechte Stimmung versetzen lassen. No. 1 »In dem Laub am Strande« hat in seinem Texte, besonders nach dem Schlusse zu, etwas Reflectirtes, das den melodischen Schwung wohl beeinträchtigen kann. Halte man sich an die in dem Liede waltende schöne Stimmung. In Lied No. 2 »Liebessehnsucht kommt so traut mit dem Abendroth gezogen«, das, wie ausdrücklich angegeben, recitativisch gesungen werden soll, zieht vor allem an die, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, in den Dienst der Sehnsucht gestellte Harmonik. Mit No. 4 »Die du still gegangen kommst, o kühle Nacht« und No. 6 »Fern dort überm Strom bei Nacht brennt so spät ein Lämpchen immer« werden sich ihrer tiefen Innerlichkeit wegen verwandte Seelen gern beschäftigen. Harmoniren bei dem längeren Liede No. 7 »In der Sanct Johannisnacht« Sänger und Spieler — letzterer besonders muss recht gewandt sein — gut mit einander, so werden sie Ehre mit ihm einlegen und des Erfolges sicher sein. Der das Lied durchziehende romantische Duft hat etwas besonders Fesselndes. Das letzte Lied No. 8 »Ich möchte schlafen gehn« zeichnet sich durch grosse Innigkeit auf dunklem Grunde aus. Der Text desselben ist von Draumor, No. 3 und 5 sind Gedichte von R. Kalterborn, der Verfasser der übrigen Texte ist mit den Buchstaben J. B. angedeutet. Nicht nur die Baseler Freunde des Componisten, denen die Lieder gewidmet sind, sondern auch alle anderen Freunde desselben werden das Liederheft mit Freude begrüssen.

Carl G. P. Grädener. Jugendträume. Sieben Lieder von Fr. Rückert für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 65. Pr. 2 ℳ 80 ₰. 1878.

—— **Sechs Lieder** von Hermann Kletke für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 66. Preis 3 ℳ. 1877.

Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Geistvolle Lieder, hie und da wohl an Schumann erinnernd, ohne diesem nachgebildet zu sein. Der zum Theil declamatorische Charakter wird einigen von ihnen den Weg ins grosse Publikum vielleicht ein wenig erschweren; in engeren kunstgebildeten Kreisen und bei feinfühligen Sängern werden sie alle freundliche Aufnahme finden. Die Begleitung ist wesentlich bei den Liedern, übrigens nicht schwer auszuführen; sie weiss vortrefflich zu ergänzen, zu charakterisiren und den Faden weiter zu spinnen da, wo die Singstimme in mehr rhapsodischer Weise sich ergeht, so dass jedes Lied als ein abgerundetes Ganze erscheint. Mit feinem Verständniss versenkt sich der Componist in seinen Text und giebt die Stimmung desselben nicht nur treffend wieder, sondern erhöht sie nicht selten erheblich. Es wird kaum nöthig sein, zu specialisiren, des Componisten Art und Weise ist bekannt und die Lieder selbst unterscheiden sich, was ihren Kunstwerth anlangt, nicht wesentlich von einander. Seien alle tüchtigen Sänger auf die schönen Lieder hingewiesen.

Freidank.

Für Clavier zu vier Händen.

Ernst Rentsch. Fantasietänze für Pianoforte zu vier Händen. Op. 15. Pr. 2 ℳ 50 ₰. Gebrüder Hug in Zürich (Basel, St. Gallen, Luzern, Strassburg i. E.).

Die drei kurz gefassten Fantasietänze sind recht annehmbar, in der Form gut abgerundet, inhaltlich solide und melo-

disch nicht ohne Reiz, zugleich auch nicht schwer zu spielen. So braucht man nicht zu befürchten, dass man sich durch Empfehlung derselben etwas vergiebt. Seien sie deshalb empfohlen.

Freidank.

Aus dem Musikleben der Reichshauptstadt.

(Schluss.)

Die Singakademie unter Leitung von Prof. Blumner hatte für ihr erstes Concert, das zwei Tage nach dem »Elias« stattfand, Bach's H moll-Messe und damit ein Werk gewählt, welches sowohl dem grösseren Theil ihrer Mitglieder aus früheren Aufführungen bekannt war als auch ihrer Eigenart vortrefflich entsprach. Die Singakademie vertritt im Berliner Musikleben das conservative Element. An den hochclassischen Werken unserer Oratorien-Literatur herangebildet und gross geworden, hat sie dieses ihr eigentliches Feld stets mit besonderer Vorliebe und besonderem Erfolg bebaut; modernen Schöpfungen sind ihre Thore verschlossen, nur die Werke ihrer jeweiligen Dirigenten machen davon eine Ausnahme. Diese exclusiv classische Richtung findet in Berlin zahlreiche Anhänger und der singenden Mitglieder der Singakademie sind so viele, dass bei Aufführungen sie allein fast die ganze Sängertribüne einnehmen und ein grosser Theil des Orchesters in dem an die Tribüne stossenden Cäciliensaal aufgestellt werden muss. Wenn trotzdem die Wirkung des Orchesters, welches einem so gewaltigen Chore gegenüber, wie man glauben sollte, schon an sich einen schwierigen Stand hat, nicht mehr beeinträchtigt wird, als es im letzten Concert der Fall war, so liegt das an der maassvollen Art, wie der Chor zu singen gelehrt ist. Selbst in dem mächtigen *Resurrexit*, *Sanctus* u. A. bleibt die Tonfülle beträchtlich hinter den Erwartungen zurück, die man sich von einem solchen Chore macht. Die hohen Töne langen die Sopranistinnen mit äusserster Vorsicht und dünnster Kopfstimme auch da ab, wo ein fester Glottisansatz geboten wäre und der Tenor operirt mit dem Falsett im *Forte* so consequent wie im *Piano*. Ist so einerseits dem Chor imponirende Kraft versagt, so gelingt ihm andererseits das Zarte, Weiche desto besser, und Sätze wie das »*Incarnatus*« und »*Crucifixus*« wird man selten in einem gleich vollen und saftigen *Piano* hören. Nur müssten die Tausende durch den Saal schwirrender s und x ausgemerzt werden, die durch zu hastiges und ungleichmässiges Uebergehen vom Vocal zum Consonanten entstehen. Einen besonderen Reiz erhielt das Concert durch die Mitwirkung des Joachim'schen Künstlerpaares, welches allein im Stande war, die unmenschlich schweren Solosätze, die gleich den feinen Umrisszeichnungen attischer Vasen jedes Colorit verschmähen, vollendet und für das Ohr erfreulich wiederzugeben. Alle übrigen Solisten strauchelten mehr oder minder stark auf dem dornigen Pfade ihrer Arien, zumal sie an ihrer Flöten- oder Hornbegleitung nicht den festen Rückhalt hatten, dessen sich Frau Joachim an der königlichen Geige ihres Gemahls erfreute.

Mit ungewöhnlicher Spannung sah man der »Paulus«-Aufführung des Sternschen Gesangvereins entgegen, da in derselben Max Bruch, der nach Stockhausen's Weggange neu erwählte Dirigent des Vereins, zum ersten Mal in dieser Eigenschaft in Berlin auftreten sollte. Als solcher hat er sich vortrefflich bewährt, denn mit sicherer Hand und beherrschender Ruhe hat er Chor und Orchester über alle Klippen des Werkes glücklich geleitet, so dass das Fortbestehen und Blühen des Vereines, an welchem ängstliche Seelen anfangs zweifelten, unter seiner Leitung ohne jede Frage gesichert ist. Etwas anderes ist es, ob der neue Dirigent vermöge seiner Individualität im Stande sein wird, den Verein als Gesangs-Institut auf der Höhe zu erhalten, auf welche ihn der Gesangsmeister Stockhausen gebracht hat. Dafür schien diese erste Aufführung keine Garantie zu bieten. Denn gerade das, was den Verein unter Stockhausen's Leitung auszeichnete, die begeisterte Hingabe aller Singenden, der geniale Zug, der vom Leiter sich auf den Chor verpflanzte, die Präcision und künstlerische Vollendung des Gesanges, gerade dieses schien schon jetzt Einbusse erlitten zu haben. Es war ja Alles trefflich studirt und auch fehlerlos ausgeführt, allein der frische, lebendige Zug und die alte Schönheit und Fülle in den Chorgesängen wurde vermisst. Zum Theil trug die Verschleppung einzelner Tempi dazu bei, die grösste Schuld aber hatte die wenig künstlerische Art der Tonbildung bei einem Theile der Chormitglieder. Stockhausen hätte die kurzen, abgebissenen Silben, die scharfe Hervorhebung der Consonanten, das allzu kurze Verweilen auf den Vocalen, das späte Athmen, welches die Einsätze so unpräcis macht, nie und nimmer durchgehen lassen und diejenigen Tenoristen, welche ihm bei dem »O welche Tiefe« von dem *f* zum *c* in einer larmoyanten chromatischen Scala herunter geklettert wären, »mit Feuer und Schwert vertilgt«. Es ist zu hoffen, dass die Majorität der Singenden, welche noch von Stockhausen singen gelernt hat, diese weniger geübten Elemente der Minorität sich bald soweit amalgamiren wird, dass die Schönheit des Chorgesanges, welche die Stärke des Vereins ausmachte, nicht verloren geht. Dann wird der Verein bei dem hohen Ansehen, das der neue Dirigent in der musikalischen Welt geniesst, und bei den engen Verbindungen, welche derselbe mit so vielen namhaften Künstlern hat und die er zweifellos im Interesse des Vereins nutzbar machen wird, einer gedeihlichen Zukunft entgegen gehen. Als Solisten wirkten ausser Frl. Hohenschild und Herrn Henschel in diesem Concert mit: Frau Marie Schulz, deren entzückender Stimme und kindlich-schlichtem, seelenvollem Vortrag die Palme des Abends gebührt, und Herr Hofopernsänger Ernst, für dessen dunklen, barytonartigen Tenor die kräftigen Stephanus-Recitative sich besser eigneten als die im Uebrigen sehr geschickt gesungene Cavatine »Sei getreu bis in den Tod«.

Von den beiden Trio-Soiréen, welche in diese bewegte Concert-Epoche fallen, brachte jede eine Novität: die der Herren Barth, De Ahna und Hausmann ein Trio von H. v. Herzogenberg (Op. 24), welches bei grossen Schönheiten im Einzelnen wegen der geringen Plastik seiner Motive und einzelner Längen eine unmittelbar zündende Wirkung nicht hervorbrachte, und die der Herren Radecke, Helmich und Maneke ein Trio von Robert Radecke, dem reizvolle Klarheit der Themata, fesselnde Durchführung und maassvolle Ausdehnung nachgerühmt werden — Referent war dieses Concert zu hören verhindert. In der erstgenannten Soirée errang Herr Barth durch die glänzende Wiedergabe der Schubert'schen Wandrer-Phantasie einen ebenso allgemeinen als wohlverdienten Beifall. Würdig wie das Joachim'sche Quartett den ersten Act der neuen Musiksaison einleitete, schloss es ihn gestern durch Schubert's A moll-, Schumann's F dur-Quartett und durch Mendelssohn's Octett, welches man hier sonst nur in der von Bilse beliebten, natürlich auf Kosten jeder Individualität und jeder Feinheit durchgeführten 32fachen Besetzung zu hören gewohnt ist.

Adolf Trendelenburg.

Aus Stuttgart.

Mit dem Monat October hat unsere Concertsaison lebhaft begonnen. Eröffnet wurde sie (in der Stiftskirche) durch Vorträge des »Salzunger Kirchenchors« (44 Knaben und 24 Männer), der unter besonderer Protection des regierenden

Herzogs von Sachsen-Meiningen steht, im nördlichen Deutschland schon öfters Reisen unternommen hat, nach Süddeutschland aber zum erstenmal kam. Das Programm enthielt eine noch ungedruckte Motette (*Panis angelicus*) von Palestrina, Geschenk des päpstlichen Kapell-Directors Salvati an den Kirchenchor, dann eine Chorfuge von Alessandro Scarlatti, Choral von S. Bach, Offertorium von Franz Witt, Vesperchor von Bortniansky, Wanderers Nachtlied von Moritz Hauptmann, ein geistliches Volkslied (ohne nähere Angabe), Psalm 100 von Mendelssohn, endlich einen hübschen dreistimmigen Knabenchor von dem Führer und Dirigenten des Kirchenchors, Bernhard Müller. Der Chor ist sehr gut geschult und zählt wohlklingende Stimmen; nur merkte man an einem Theil der Knaben die abspannende Wirkung des schnellen Reisens, dem das Auftreten fast unmittelbar gefolgt war.

Am 11. October gab Anna Mehlig vor Antritt ihrer neuen Kunstreise ein Concert. Ein gedrängt voller Saal und glänzende Empfangsovationen zeugten wieder von der wohlverdienten Gunst, welche unser Publikum der ausgezeichneten Künstlerin zuwendet. Den Anfang des Concerts bildete Schumann's Esdur-Quintett, den Schluss Liszt's Rhapsodie hongroise. Dazwischen lagen: Präludium und Fuge (E-moll) von Bach, Variationen (F-moll, Op. 20) von Haydn, Variationen und Finale aus Beethoven's Kreutzersonate (mit Singer), kleinere Stücke von Field, Chopin, Schubert, Raff, ferner das Impromptu über ein Motiv aus Schumann's »Manfred« für zwei Claviere von Reinecke, wobei die talentvolle Schwester Bertha Mehlig (noch Schülerin des Conservatoriums) mitwirkte.

Die erste Quartett-Soirée der Herren Singer, Wehrle, Wien, Cabisius fand am 12. October statt und brachte das D dur-Quartett von Beethoven (Op. 18, No. 3), eine Composition für Clavier und drei Streichinstrumente von Rheinberger (Op. 38), mit Herrn Vögeli am Clavier, zuletzt (unter Mitwirkung der Hofmusiker Hummel und L. Pecr) das Sextett von Brahms (Op. 36) für zwei Violinen, zwei Violen, zwei Violoncelle. Das Rheinberger'sche Quartett ist eine achtungswerthe Arbeit, das Sextett ein tiefsinniges Werk, das man aber öfter hören muss um es richtig zu fassen. — Es sei hier sogleich, die chronologische Reihenfolge unterbrechend, erwähnt, dass auch die »Kammermusik-Abende« der Herren Pruckner, Singer und Cabisius (Clavier, Violine und Violoncell) ihren Anfang genommen haben. Am ersten Abend, 26. Oct., bekamen wir zu hören das reizende E dur-Trio von Haydn, die Violin-Sonate in D-moll (Op. 121) von Schumann, das grosse Trio in B-dur von Beethoven (Op. 97), und Vorträge der trefflichen Sängerin Frau Müller-Berghaus aus Nizza. Sie sang die bekannte, immer noch dem Stradella zugeschriebene Kirchenarie »*Pietà Signore*« und den Liedercyklus »Frauenliebe und Leben« von Schumann. Sollte denn der wahre Ursprung der Preghiera, welche gewiss schön, aber offenbar jünger ist als Stradella, nicht ermittelt werden können? Bei dem im Ganzen sehr würdigen Vortrag derselben hatte die Künstlerin zweimal einen langen Triller eingeschoben. Mit dem Triller ist es heutzutage eine eigene Sache; die Fähigkeit, ihn rein auszuführen, scheint selbst unter den gewandtesten Coloratursängerinnen verloren gehen zu wollen. Frau Müller-Berghaus begann ihn ziemlich rasch, liess dann im Zeitmaass nach, und beidemal traten die Nachbartöne erst mit der Verlangsamung in den richtigen Abstand, während sie anfangs zu eng beisammen waren. Die Schumann'schen Lieder sang sie mit wahrem, nirgends übertriebenem Gefühl; man kann sagen, dass in ihrem Munde diese Compositionen vertieft erschienen, indem das Reflectirte derselben sich vergessen liess.

In den October fielen zwei von den Abonnement-Concerten der Hofkapelle. Im ersten (15. October) kam die Jubel-Ouvertüre von Weber, das Clavierconcert in B-moll von Scharwenka und Beethoven's neunte Symphonie, in deren Schlusschor die Tenore ein paarmal ihre Freude etwas ungeschlacht kund gaben. Das Clavierconcert, von C. Herrmann meisterhaft gespielt, ist ein gedankenreiches Werk, welches zu schönen Hoffnungen für die Zukunft des Componisten berechtigt. — Im zweiten Concert (29. October) trat als Gast der Violinist Grün, Concertmeister in Wien, auf. Er spielte das Mendelssohn'sche Concert, nicht immer ganz sauber, im Finale mit unerhörter Hast; ausserdem Ballade und Polonaise von Vieuxtemps. An grösseren Orchesterwerken brachte der Abend eine Ouvertüre zu »Sakuntala« von C. Goldmark und die B dur-Symphonie von Schumann, an Gesangstücken eine Arie aus Händel's »Messias« (»Warum entbrennen die Heiden«), prächtig gesungen von Herrn Hromada, und drei durch Frl. Löwe mit allzu grossem Gefühlsaufwand vorgetragene Lieder von Brahms, Hornstein und Rubinstein. Die Sakuntala-Ouvertüre scheint vor der »Ländlichen Hochzeit« entstanden zu sein; denn die durch jene Symphonie erweckten Erwartungen wurden nicht befriedigt. Die Ouvertüre liefert am Anfang einige schöne Instrumentations-Effecte, die sich später wiederholen, ist aber ohne bedeutende Erfindung und im Aufbau unklar. Eine lange Cantilene, bei welcher Horn und Clarinette gemeinsam die Melodie führen, und eine ähnliche zweite, wo Geige und Pistontrompete zusammengehen, haben starken Beischmack dilettantischer Sentimentalität.

Das Conservatorium für Musik pflegt alljährlich ausser seinen österlichen Prüfungsconcerten ein besonderes Concert im Herbst mit seinen Orgelschülern zu veranstalten, zu welchem auch die Gesangszöglinge beigezogen werden. Das heurige hat am 19. October in der Johanniskirche stattgefunden. In erster Linie ist Herr Ferdinand Krauss (aus Stuttgart) zu nennen, der jetzt als ein vollendeter Organist bezeichnet werden darf; er spielte eine Sonate eigener Composition und die schwierigen Variationen in As-dur von Thiele, ein wahres Virtuosenstück. Die Sonate (G-moll) gab Zeugniss nicht nur von künstlerischer Phantasie, sondern zugleich von Beherrschung der Kunstformen; der zweite Satz (*Larghetto*) ist ein canonisches Trio, das Finale läuft in eine Tripelfuge aus. Noch sechs andere Orgelzöglinge leisteten Tüchtiges mit Compositionen von S. Bach, Franz Lachner, G. Merkel und Hesse. — Die mit Orgel begleiteten Gesänge (sämmtlich ansprechend nach Composition und Ausführung) waren: Gebet für zwei weibliche Solostimmen und Frauenchor von E. F. Richter, Psalm 23 für eine Singstimme von E. Hille und eine Motette für Solostimmen und Chor von Faisst.

Seit vorigem Jahre hat der Liederkranz »Populäre Concerte« mit niedrigem Preis eingerichtet, zu denen er auch die Mitwirkung auswärtiger Künstler zu gewinnen weiss. In dem ersten diesjährigen Concert am 30. October traten auf Herr Concertmeister Deecke aus Carlsruhe und das »Regensburger Madrigal-Quartett«. Deecke spielte eine Sonate von Locatelli (1693), Legende von H. Wieniawski und ungarische Tänze von Brahms-Joachim. Er ist eine echte, gesunde Künstlernatur, frei von jeder Affection, bedarf zur Darlegung innerlicher Theilnahme nicht, wie sein Tags zuvor gehörter Wiener College, des Mitarbeitens von Haupt und Schultern, Hüften und Knien. Die äussere Ruhe war besonders wohlthuend bei der alten Sonate. Ueber das Madrigal-Quartett, welches nach Stuttgart zuvor noch nicht gekommen war, hat, wenn ich mich recht erinnere, die Allgem. Musikal. Zeitung schon aus anderen Orten berichtet. Die liebliche Gattung des im 16. Jahrhundert blühenden Madrigals, welche in England bei öffentlichen Concerten, mehr noch in Privatvereinen, lebendig erhalten wird, war in Deutschland beinahe vergessen und ist auch jetzt noch wenig beachtet, obwohl schon 1863 Julius Maier aus den reichen Schätzen der Münchener Musikbibliothek eine Auswahl

von 19 englischen Madrigalen (vier-, fünf- und sechsstimmig) veröffentlicht hat und Joseph Renner in Regensburg (der Gründer des Wander-Quartetts) 1875 dem Beispiele gefolgt ist mit Herausgabe deutscher Madrigale (17 vierstimmig, 5 fünfstimmig, 1 sechsstimmig) nach Handschriften Regensburger Bibliotheken. Die Quartettsänger gaben hier vier englische (von John Dowland, Thomas Morley, Th. Tallis) und vier deutsche Madrigale (von H. L. Hasler, L. Senfl und L. Lechner) mit richtigem Ausdruck, nur hie und da vielleicht mit einer für jene Zeit etwas zu weit gehenden Nüancirung. Das ursprünglich fünfstimmige Tanzlied von Morley hatten sie auf ihre vier Stimmen reducirt. Die Reisen des Quartetts sind sehr dankenswerth; denn wenn auch die Madrigale Chorlieder sind und durch vier Solostimmen nicht zur vollen Wirkung gelangen können, so erhalten doch die mit der Gattung noch unbekannten Zuhörer einen Begriff von der Satzweise. Im Publikum des hiesigen Concerts haben, wie fast überall, die Gesänge warm angesprochen.

Eigentlich gedachte ich nur von October-Concerten zu berichten. Doch will ich die Besprechung des mehrfach interessanten Concertabends vom 2. November nicht bis auf einen vorläufig beabsichtigten Bericht über das im Monat November Vorgekommene verschieben. Am genannten Abend hat der im hiesigen Conservatorium gebildete Pianist Herr Carl Herrmann, dessen schon oben anlässlich des ersten Abonnementconcerts Erwähnung geschah, ein Abschiedsconcert gegeben, unterstützt von seinem Bruder Eduard Herrmann (gleichfalls früherem Zögling des Conservatoriums, gegenwärtig in der Kapelle zu Bonn), dem Cellisten Herrn Cabisius und dem Concertsänger Herrn A. Tobler. Eingeleitet wurde das Concert durch ein Claviertrio (Manuscript) von G. Linder, welches mir beim erstmaligen Hören nicht zum Verständniss kam. Für Clavier allein brachte das Programm: Präludium und Fuge (A-moll) von S. Bach, Sonate (H-moll) von Chopin, drei kleinere Stücke von Schubert und von Schumann, schliesslich Liszt's ungarische Rhapsodie. Die Brüder Herrmann zählen jedenfalls zu den tüchtigsten jungen Männern die aus dem Conservatorium hervorgegangen sind. Der Violinist Eduard H. spielte (ausser seiner Mitwirkung im Trio) die Chaconne von S. Bach und eine von ihm selbst componirte Phantasie über russische Volkslieder (er war längere Zeit in Petersburg gewesen). Die Chaconne ist schwerlich mehr mit so viel Wucht und männlichem Zug ausgeführt worden wie von dem verstorbenen Molique, welchem unter den lebenden Künstlern Joachim am nächsten kommt. E. Herrmann hat die schwierige Composition wenigstens völlig rein und mit kräftigem Ton gegeben. Für seinen guten Geschmack spricht, dass er sie ohne eine der hinzugesetzten Clavierbegleitungen spielte, von denen die Mendelssohn'sche zum mindesten ihre Ueberflüssigkeit erkennen lässt, die Schumann'sche aber durch manche Verstösse gegen Bach's Art (z. B. Trommelbässe) und jeweiliges Verkennen seiner Absicht naiv wirken könnte, wenn nicht gelungenere Stellen gegenüber ständen. Die von Herrn Tobler vorgetragenen Gesangsnummern waren: »Frühlingsglaube« und »Gesang des Harfners«, beide von Schubert, dann ein Lied von M. Bruch und »Frühlingslied« von Rubinstein. Tobler's schöne Baritonstimme hat in letzter Zeit noch an Kraft und Biegsamkeit zugenommen, und seine Vortragsweise muss vor Allen diejenigen Zuhörer erfreuen, welche seelenhaften Ausdruck ohne Bramarbasiren und ohne Schmachtlappigkeit verlangen. — Eine akustische Merkwürdigkeit in diesem Concert war die Wirkung des an dem Lipp'schen Flügel angebrachten, von E. Zachariä erfundenen »Luftresonanzwerks«, von welchem eine nähere Beschreibung hier nicht Platz finden kann. Dasselbe besteht im Wesentlichen aus einem Complex abgestimmter Röhren oder Canäle (»Luftzellen«), in denen die Luft durch die Vibrationen des Resonanzbodens unter Vermittelung des Holzgehäuses zum Mitschwingen angeregt wird. Der Ton gewinnt ungemein, steigert sich bei kräftigem Anschlag zu gewaltiger Stärke, klingt im Pianospiel weit mehr gesangartig als sonst.

Nachholend wären noch zwei Octoberconcerte zu verzeichnen, das eine vom Orchesterverein gegeben, das andere von einer das Conservatorium verlassenden jungen Irländerin (Frl. Keeling). Ich habe beide nicht gehört.

Nachrichten und Bemerkungen.

* **Zürich**, 12. Novbr. Der Neuen Züricher Zeitung entnehmen wir nachstehenden Artikel über die Aufführung der Symphonie in C-dur von Schulz-Beuthen, welcher aus der Feder eines sehr tüchtigen Musikers stammt.

»*J. W.* Am letzten Donnerstag wurde uns im hiesigen Theater eine seltene Ueberraschung zu Theil. Herr Director L'Hamé liess nämlich die Cdur-Symphonie No. 2, eine ganz bedeutende Tonschöpfung des hier lebenden Componisten Schulz-Beuthen aufführen. Wir gratuliren der Tit. Theaterdirection zu dem glücklichen Griff, den sie mit der Vorführung dieses Orchesterwerkes gethan hat und danken ihr zugleich aufs Wärmste für den gebotenen Kunstgenuss. In Deutschland werden Concertaufführungen auch bisweilen im Theater abgehalten, weil es vielen Städten an geeigneten grösseren Sälen mangelt, auch hier in Zürich haben wir nur die Tonhalle, die, wie Jedermann weiss, in akustischer Beziehung zu wünschen übrig lässt. Der verstorbene Herr Prof. Karl Keller entwarf jedenfalls aus guten Gründen vor sechs Jahren einen Plan für die Erbauung eines grossen Musiksaales auf dem Baugarten, dieses Project konnte leider wegen Ungunst der Zeitverhältnisse nicht zur Ausführung gelangen. Jeder eifrige Musikfreund ist daher der Tit. Theaterdirection verbunden, wenn sie sich in ihrem wirklich idealen Streben durch allfällige Einflüsterungen nicht irre leiten lässt, sondern uns hie und da einen ähnlichen Genuss bereitet. Das Publikum folgte mit grosser Spannung der Darstellung benannten Tonwerkes, welches im einfachen Stil geschrieben und »dem Andenken Haydn's« gewidmet ist. Schon im ersten Satz, im Allegro pastorale, weiss Schulz-Beuthen gar geschickt den naturwüchsigen Ton des Altmeisters anzuschlagen, gleichwohl sind die Gedanken originell und frisch, wir bemerken eine hübsche Steigerung, die Stelle vom »Maestoso« an bis zum Schluss ist von zündender Wirkung. Der zweite und dritte Satz ist zusammengeflochten und beginnt mit einer tief empfundenen klagenden Melodie, welche sich für Oboe vortrefflich eignet, das ganze Andantino in A-moll lässt uns ahnen, dass der Componist einen Griff ins Selbsterlebte gethan hat und in der Wiedergabe seiner eigenen Empfindungen glücklich gewesen ist; abwechselnd mit dieser ernsten Partie tritt das neckische muntere »Allegretto« auf, bis schliesslich die zwei Hauptgedanken noch einmal kurz hervortreten, die Oboe aber mit ihren wehmuthsvollen Tönen den Satz beendigt. Obschon uns die beiden ersten Sätze in hohem Grade befriedigen, so will uns scheinen, der letzte Satz »Allegro 3/8-Takt« setze dem Werke die Krone auf. Der Componist entwickelt darin einen köstlichen Humor, ganz besonders packend sind die getragenen Stellen, das Ganze sprudelt voller Leben und steigert sich gegen den Schluss, welcher in imposanter Weise das Werk abschliesst. Die Instrumentation des Ganzen ist ausgezeichnet und höchst charakteristisch. Das Publikum applaudirte nach jedem Satz, und als der letzte Accord der Symphonie verklungen, rief man den Componisten sehr lebhaft, er erschien aber leider nicht. So viel steht fest, dass der Erfolg als ein »wirklich durchschlagender« zu bezeichnen ist und dass wir in Schulz-Beuthen einen Mann mit ganz hervorragendem Talent begrüssen dürfen. Herr Kapellmeister Kempter führte den Commandostab mit Geschick und sichtlicher Hingabe, das Orchester benutzte diesen Anlass, seinen regen Eifer für die gute Sache zu documentiren und spielte demnach ganz vorzüglich. — Den vielgeprüften Tonsetzer Schulz-Beuthen aber möge in Zukunft ein heller glänzender Stern auf seiner Künstlerlaufbahn begleiten, damit ihm möglich wird, bei ungeschwächter Gesundheit sein eminentes Talent im Interesse der Kunst zu verwerthen.«

P. S. 14. Nov. Gestern fand im Theater die Wiederholung der oben besprochenen Symphonie bei vollem Hause und demselben durchschlagenden Erfolg statt.



ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.
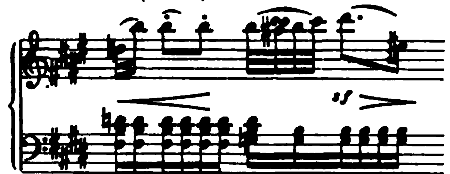
Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 4. December 1878. **Nr. 49.** XIII. Jahrgang.
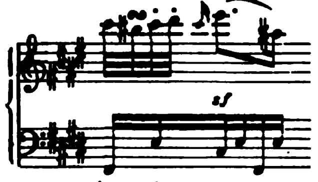
Zum Capitel „Ornamentik".

Bei Beethoven finden sich ein paar Stellen mit Doppelschlägen, über deren Ausführung einem denkenden Spieler Zweifel aufsteigen werden. Es sind die folgenden gemeint:
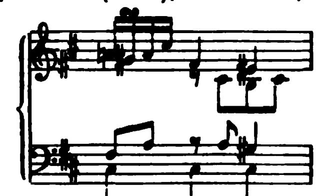
Trio Op. 1 No. 2 (G-dur), zweiter Satz, Takt 21:
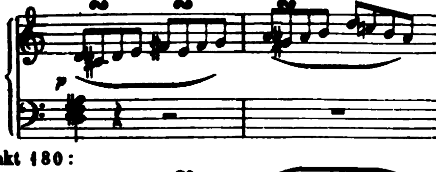


und Takt 63 zweite Hälfte:



Sonate Op. 2 No. 2 (A-dur), zweiter Satz, Takt 22:
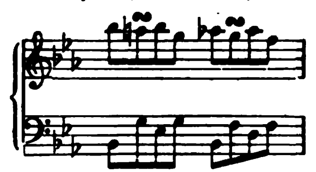


Sonate Op. 2 No. 3 (C-dur), erster Satz, Takt 45:

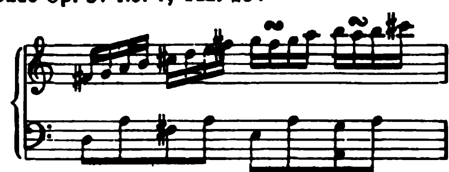


und Takt 180:
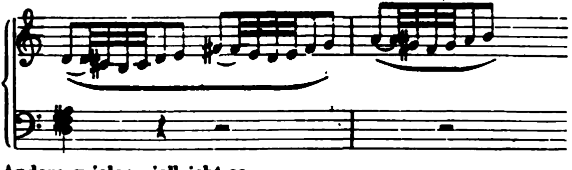
Trio-Variationen Op. 44, Variation II, vorletzter Takt:



Rondo Op. 51 No. 1, Takt 23:



Alle gehören Werken aus früher Zeit an (denn die Trio-Variationen und das Rondo tragen trotz der späteren Opuszahl den Charakter von Jugendarbeiten deutlich genug an der Stirne); alle haben ferner das Gemeinsame, dass das Doppelschlagszeichen sich über einer fallenden Wechselnote befindet. Ein vor Kurzem bei Breitkopf und Härtel erschienenes Werk »Die Ornamentik der klassischen Klaviermusik« von Ludwig Klee, dessen Verdienste im Uebrigen hiermit nicht angefochten werden sollen, *) citirt die meisten dieser Stellen neben einigen Beispielen aus Werken von Bach, Haydn und Mozart als Belege zu der Regel: »Ist die Note mit dem Doppelschlagzeichen an eine ihr vorausgehende Note der nächsthöheren Stufe gebunden, so wird die erste Note des Doppelschlags nicht angeschlagen.« Danach ist z. B. für die erste Stelle aus dem ersten Satz der C dur-Sonate folgende Ausführungsart in Noten angegeben:
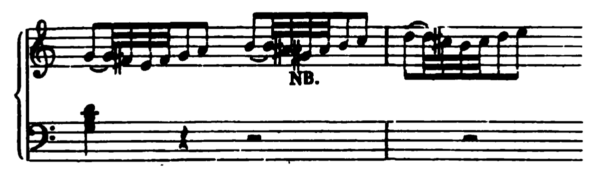


Andere spielen vielleicht so:



*) Vergl. über dasselbe die Recension in Nr. 47 dieser Zeitung Sp. 745.

In einem oder dem anderen Sinne muss jedenfalls der Herausgeber der Beethoven'schen Trios bei Breitkopf und Härtel die erste Stelle im G dur-Trio verstanden haben; denn er fügt unter dem Doppelschlagszeichen ein × hinzu, das sich in der alten Simrock'schen Originalausgabe von Beethoven's Op. 1 nicht findet, und das natürlich dahin zu verstehen ist, dass der Doppelschlag mit den Tönen *h, ais, gisis* (nicht *gis*) ausgeführt werden soll, damit der gar zu garstige Zusammenklang des *gis* mit dem *g* der linken Hand vermieden werde.

So hat es den Anschein, als wenn diese Anschauung von der Sache überhaupt die allgemein adoptirte wäre, und ohne Zweifel hat sie den Buchstaben des Gesetzes für sich. Es fragt sich aber, wie verhält sich dem gegenüber das einfach unmittelbare musikalische Gefühl? Ich glaube nicht, dass noch irgend Einem, der irgend eine dieser Stellen in der oben angegebenen Weise gespielt hat, selbst recht wohl dabei geworden ist. Schon das bei der Triostelle hinzugefügte Doppelkreuz (auch im C dur-Rondo steht ein wohl nachträglich eingeschobenes Kreuz unter dem Doppelschlagszeichen über der Note *a*) liefert den Beweis, dass man sich drehen und wenden musste, um etwas einigermaassen Annehmbares auf diesem Wege herauszuconstruiren. Die Stelle aus der C dur-Sonate ist schon bei ihrem ersten Auftreten in der angeführten Interpretation unerquicklich genug (zumal beim dritten Doppelschlag); schlimmer noch nimmt sich die Parallelstelle aus, die als sechste Note in der rechten Hand nicht *a* hat (wie es dem *e* der ersten Fassung genau entsprechen würde), sondern *ais*. Was soll nun geschehen? soll es so lauten:



oder soll statt *gis* auch hier *gisis* gesetzt werden? Mir scheint: das Eine taugt so wenig wie das Andere, und man thut besser, anzunehmen, dass Beethoven sich hie und da eine eigene, nicht den üblichen Regeln entsprechende Schreibweise gebildet haben könne, als ihm eine Reihe von Geschmacklosigkeiten zuzutrauen. Entschliesst man sich aber zu dieser Annahme, so liegt die Lösung nahe genug; sie lautet für die zuletzt erwähnte Stelle so:
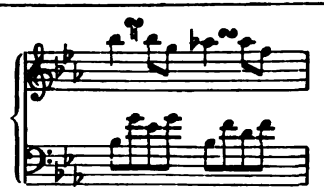


womit der Modus für jedes der anderen oben citirten Beispiele gegeben ist. Das Natürliche dieser Ausführungsweise ist überall ebenso in die Augen springend, wie das Gezwungene der anderen, und wenn zugegeben werden muss, dass die Notirungsart keine correcte war — weshalb Beethoven auch in späteren Werken davon Abstand genommen haben mag — so wird man ihr doch kaum eine gewisse Uebersichtlichkeit absprechen können. Die Grundzüge der Figur sind mit den Noten:



recht eigentlich gegeben; was dazu kommt, ist Unwesentlicheres; nur darin liegt der Fehler, dass dieses Dazukommende durch das Doppelschlagszeichen über der Wechselnote nicht präcis genug charakterisirt wird.

Beirren könnte der Umstand, dass in den Trio-Variationen Op. 44 vier Takte vor der oben angeführten Stelle so geschrieben steht:



Hier würde die Ausführung, wie sich von selbst versteht, ebenfalls zu lauten haben:



es käme also dasselbe Resultat bei verschiedener Schreibweise heraus. Immerhin möchte diese äusserlich befremdende Thatsache nicht bedeutungsvoll genug sein, um die aus inneren Motiven hergeleitete Beweisführung zu entkräften. *E. R.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Lieder für eine Singstimme.

Paul Schumacher. Fünf Lieder für hohen Bariton mit Begleitung des Pianoforte aus Julius Wolff's »Till Eulenspiegel redivivus«. Op. 7. Pr. ℳ 3,50.

Martin Röder. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 11. Pr. 3 ℳ.

Wilhelm Kienzl. Aus Friedrich Rückert's Liebesfrühling. Ein Cyklus von sieben Gesängen am Pianoforte. Op. 11. Pr. 3 ℳ.

Paul Widemann. In Maja's Zauber. Drei Gedichte in Musik gesetzt und für eine Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte bearbeitet. Op. 2. Pr. ℳ 2,50.

Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Die Lieder von Schumacher verrathen Talent und enthalten mancherlei Schönes, besonders nach der declamatorischen Seite hin, besitzen auch Frische der Empfindung und sind solide und nobel gehalten; sie erscheinen aber, besonders was die Begleitung betrifft, in einzelnen Partien oft zu sehr ausgetüftelt und gequält, wodurch ihre Wirkung beeinträchtigt wird. Die Begleitung darf interessant, aber nicht gekünstelt sein. Gute Sänger möchten wir anregen, es mit den Liedern zu versuchen.

Wir glauben, dass die Lieder von Röder Sänger finden werden. Aussergewöhnliches bieten sie freilich nicht, aber sie haben eine gute Grundlage und zum Theil auch melodischen Reiz. Das Schlummerlied No. 4 erscheint uns gesucht. Gesuchte Stellen trifft man auch sonst wohl, z. B. im ersten Liede. Im Uebrigen geht's ziemlich glatt her in den Liedern und ist auch die Stimmung der Texte im Allgemeinen gut getroffen. No. 6 »Er kehrt zurück« enthält gelungene Steigerungen und wird von guter Wirkung sein.

Kienzl's Lieder machen im Ganzen einen guten Eindruck. Sie sind sangbar und entbehren nicht der Gefühlswärme. Auf die Begleitung hat der Verfasser besondere Sorgfalt verwendet, manchmal mehr als nöthig und gut. So hätten wir ihm z. B. die virtuose Begleitungsfigur zu der dritten Strophe des Liedes »Er ist gekommen« gern geschenkt. Lieder pflegt man nicht für Clavierspieler, sondern für Sänger zu schreiben: das wird von so manchem neueren Componisten nur zu oft vergessen. Uebrigens wird, beiläufig bemerkt, die Kienzl'sche Composition dieses Gedichts die verdientermaassen weit verbreitete von Robert Franz nicht aus dem Felde schlagen.

Was die Lieder von Widemann betrifft, so sollte man Musik dieser Art eigentlich todtschweigen. Wenn wir dennoch

einige Worte über sie verlieren, so geschieht es, weil wir in ihnen ein Opus 2 vor uns haben und annehmen, dass der Verfasser noch in der Jugend ohne Tugend steckt, dass Besserung also noch möglich ist. Talent von Belang haben wir freilich nicht entdeckt, und so könnte man sich schon trösten, wenn der Verfasser zu den Verlorenen zählte. Hätten wir Lust, Notenbeispiele zu geben — der Raum, den sie einnehmen würden, kann zu Besserem benutzt werden —, so würde der Leser staunen ob der Geschmacklosigkeit und Unnatur dieser sogenannten Lieder. Welchen musikalischen Götzen huldigt Herr Wiedemann eigentlich? Jedenfalls solchen, denen sich am besten Unarten absehen lassen. Die drei Lieder sind eben weiter nichts als musikalische Unarten, böswillige, denn Herrn Widemann's musikalische Sünden sind mit Vorbedacht begangen, des constatirten animus injuriandi wegen also um so strafbarer. Und die Strafe wird unausbleiblich die sein, dass gesundes musikalisches Gefühl von diesen Producten einer irregeleiteten und wirren Phantasie sich mit Widerwillen abwendet. Nein, Herr Paul Widemann, auf diesem Wege geht's nicht weiter, er führt unbedingt in den Sumpf hinein. Kehren Sie um und studiren Sie fleissig Haydn und Mozart; sitzen diese fest, dann dürfen Sie weiter gehen, d. h. weiter studiren. Und das Selbstgefühl, sich an die »Loreley« zu wagen, über die schon so Mancher gestrauchelt ist! »Stolz lieb ich den Spanier«, das sagen auch wir, wir wissen aber auch, dass Bescheidenheit den Mann ziert. Liefern Sie Gutes oder auch nur Geniessbares — nach einigen Stellen in Ihrem Opus zu urtheilen können Sie's vielleicht —, so werden wir es gern anerkennen. Bis dahin aber, dass diese Eventualität eintritt, existiren Sie für uns nicht weiter. *Freidank.*

Neueste Opernaufführungen in Paris.

Erster Artikel.

Grosses Opernhaus: Polyeuct, Oper in 5 Acten, Text von den Herren Jules Barbier und Michel Carré, nach der Tragödie von Corneille, Musik von Herrn Charles Gounod.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Endlich ist er doch angekommen, der so ungeduldig erwartete Tag der ersten Aufführung des Polyeuct! Schon lange Zeit, mindestens fünf bis sechs Jahre, war die Rede von dem neuen Werke des Herrn Gounod, wie man auch von Françoise de Rimini des Herrn Ambroise Thomas sprach und nicht wusste, welches von diesen Werken, das nach Dante oder Corneille dem andern den Rang ablaufen und früher auf dem Zettel erscheinen würde.

Besonders bei der grossen Oper ist ein neues Werk ein Ereigniss; ein Ereigniss, auf das man zuweilen ein ganzes Jahr wartet und das dann erst im folgenden Jahre eintritt. Und wenn das neue Werk mit einem so berühmten Namen gezeichnet ist, wie der des Autors des »Faust« es ist, dann nimmt das Ereigniss ganz ungewöhnliche Proportionen an; die Menge wird erregt, sie drängt sich, und die ganze Dilettantenschaft ist in Aufruhr. So mochte auch der Director unserer ersten lyrischen Bühne, der sich besser auf Gegenstände der Speculation als auf speculative Gegenstände versteht (ich entlehne dieses Bild dem Geiste des Herrn Legouvé) sich sagen: ich riskire nichts dabei, wenn ich einen bedeutenden Einsatz auf diese Karte wage. Verschwenden wir Seide und Gold; lassen wir Kürasse und Helme erglänzen, mögen die Gaze durchleuchtend und die Tuniken vom feinsten Linnen sein. Ich will kostbare Decorationen, und Costüme ebenso kostbar wie die Decorationen; nie soll man noch auf der Bühne der grossen Oper eine solche Pracht, nie mehr Triumphbogen, Tempel, Säulengänge, Statuen und mehr weisse Schlachtrosse gesehen haben. Mögen andere die Früchte ihrer Sparsamkeit geniessen, ich will die Früchte meiner Verschwendung geniessen. Und so wurde denn nichts für die Inscenirung des »Polyeuct« gespart. Der Aufzug im ersten Acte und das heidnische Fest sind von prachtvoller Wirkung; der Circus, in welchem Polyeuct und Paulina sterben sollen, erinnert an ein sehr bekanntes Gemälde von Gérôme (welches mir aber doch lieber ist als die Decoration), und es ergiessen sich über die gemalte Leinwand und die buntscheckigen Costüme Ströme von Glanz. Alles das trägt einen etwas schreienden Charakter an sich, aber das Auge gewöhnt sich daran. Ausser im Gaîté-Theater in seinen schönen Feereien-Tagen haben wir nie so etwas Blendendes, Luxuriöses gesehen.

Ja, die im Jahre 1840 gegebenen »Martyrer« waren nicht mit diesem Luxus ausgestattet. Jedoch sie wurden von Duprez gesungen, dessen wunderbares Talent sie nicht vom Martyrium retten konnte. Das Werk von Donizetti hat aber dennoch sich selbst überlebt, indem es wieder seine ursprüngliche Form annahm, und noch im vergangenen Jahre elektrisirte Herr Tamberlick den Saal der Italiener durch den Vortrag des berühmten *Credo* aus »Poliuto«.

Das Gedicht der »Martyrer«, welches von Adolph Nourrit und Scribe herrührte, war bei Weitem nicht so viel werth, als das des Polyeuct. Indem die Herren Jules Barbier und Michel Carré dem von Corneille behandelten Sujet ganz seine ernste Grösse bewahrten, fügten sie nur die nothwendigen, für eine Operndichtung unerlässlichen Elemente hinzu. Und anstatt die Verse des grossen tragischen Dichters abzuändern, was ein Geschmacksfehler gewesen wäre, haben sie eine grosse Anzahl derselben wörtlich in den Text aufgenommen und selbst noch ausgezeichnete dazu gemacht.

»Schweigend kommt am Himmelsbogen
Luna's Wagen schon gezogen;
S'ist der abendlichen Arbeit Stunde.
Mit der Spindel setzt euch in die Runde,
Bis der süsse Schlaf die Augen schliesst.«

So singt der Chor nach dem Aufgehen des Vorhanges. Hierauf erscheint Paulina langsamen Schrittes auf der Bühne, um Stratonice den Traum zu erzählen, der sie beunruhigt, und der, beiläufig bemerkt, etwas von jenem in Corneille's Tragödie abweicht.

»An einsam düstrer Stelle
In Schatten und Geheimniss eingehüllt,
Vor dem Altar, der weiss geschmückt
Dem neuen Glauben aufgerichtet ist,
Mein Gatte, mein geliebter Polyeuct,
Zur Taufe seine Stirne neigt.
Ein grimmer Schrei durchtönt die Luft
Und Jovis Donner furchtbar gellt;
Der Altar sinkt in Staub und Duft,
Und Polyeuct, vom Strahl gefällt,
Stürzt blutend mir zu Füssen hin.«

Corneille lässt den Jupiter nicht donnern; er hat den Schatten des Sever angerufen, den Arm des Felix bewaffnet, und es ist der Vater der Paulina, der den Dolch Polyeuct in die Brust stösst:

»Ich sah Sever in jener Unglücksnacht,
Den Dolch gezückt, das Auge wuthentbrannt,
Bedeckt nicht mit dem schaurigen Gewand,
Von Schatten aus dem Grabe mitgebracht.
. . . .
Ein Triumphator, der im Siegeskranz
In Rom einherzieht mit Cäsarenglanz.«

So sehen wir im zweiten Tableau in seiner kriegerischen Rüstung »den gefürchteten Sieger der aufrührerischen Scythen« erscheinen. In dem vorhergehenden Tableau hatte Paulina aus

dem Munde des Polyeuct selbst und nicht aus dem ihres Vaters die Ankunft des Helden erfahren, der wunderbarer Weise dem Tode entgangen und der Günstling des Kaisers Decius geworden war. Ein glänzendes Gefolge, das die weite Bühne des Opernhauses erfüllt, schliesst sich dem Einzuge Sever's an:

»Edler Gast, den Schicksalsgunst uns sendet,
Froh Armenien zu dir sich wendet.«

Paulina, indem sie sich in Gegenwart desjenigen befindet, den sie geliebt hat und noch immer liebt, die im Glauben an Sever's Tod sich Polyeuct vermählte und sonach nicht wortbrüchig ist, bannt alle peinigenden Erinnerungen und stellt einfach Polyeuct dem Sever vor.

Und der Vorhang fällt nach einem Ensemblesatze von ungemeiner Wirkung, den man mit gutem Grunde als eine der schönsten Stellen der Partitur bezeichnen kann.

Das erste Tableau des zweiten Actes zeigt uns in einem Garten einen kleinen Tempel der Vesta, der von den Strahlen der niedergehenden Sonne beleuchtet ist. Der Chor singt in den Coulissen:

»Möge Myrthe dir und Rose
Zu dem Lorbeer sanft sich schlingen,
Heitrer Tage traut Gekose
Fern von Sorge stets dir bringen.«

Es ist das Fest, das Sever zu Ehren gegeben wird. Er hat den Festsaal verlassen, um einsam mitten in stiller Nacht seiner verlornen Liebe nachzuweinen. Paulina kommt ihrerseits, von ihren Frauen gefolgt, um Opfer auf dem Altar der Göttin nieder zu legen. Dieses Zusammentreffen giebt ganz natürlichen Anlass zu einem Duett, das die Leidenschaftlichkeit eines Liebesduetts weder hat noch haben konnte, in welchem man aber bei gemässigter Stimmung die ganze Eleganz und den vollen Zauber von Herrn Gounod's Inspiration wieder findet.

Ein Wechsel der Scenerie versetzt uns in eine wilde mit Felstrümmern bedeckte Gegend, welche ein Fluss durchströmt. Auf dem Flusse schwimmt eine Barke, mit nachlässig hingestreckten jungen Männern und Frauen angefüllt, die sich unter Blumengewinden mit Musik ergötzen. Die Barke und der Gesang haben augenscheinlich keinen anderen Zweck, als zur folgenden Scene einen Contrast zu bilden: zu den Gebeten der verfolgten Christen und der Taufe Polyeuct's. Während der Feierlichkeit erscheint Sever einen Augenblick in der Tiefe der Bühne, kann sich jedoch vom Dunkel geborgen unbemerkt wieder entfernen.

Nachdem der Vorhang des dritten Acts sich erhoben hat, macht Albin, Vertrauter des Felix in der Tragödie, Oberpriester des Jupiter in dieser Dichtung, dem Sever Vorwürfe wegen seiner Milde gegen die Christen:

»Ja, diese Nacht noch hat die freche Rotte
Im nahen Walde heimlich ihrem Gotte
Ein schmachvoll Opfer dargebracht;
Ein Schäfer hat die Meldung mir gemacht . .
. . . .
Der Schuldigen Blut, die gestern du beschützt,
Zur Sühne unsrer Götter sei's verspritzt!«

Der folgende Dialog zwischen Nearch und Polyeuct ist mit einiger Umstellung der Verse ganz aus Corneille genommen; er ist sehr schön. Wir sind nun am Culminationspunkte des Werkes angelangt: dem heidnischen Feste und der Zertrümmerung der Götzenbilder. Man tanzt zu Ehren des Pan und der Bellona, der Venus und des Bacchus, und es entsteht grosse Aufregung auf der Scene, wenn Polyeuct sich den Armen Paulina's entwindend die Stufen des Tempels hinauf eilt und die Statuen der falschen Götter umstürzt:

»Hinweg, ihr mörderischen Götter!
Hinweg, ihr Truggestalten!«

Ich gebe zu, das Ballet ist sehr gut arrangirt; aber diese taktmässigen Schläge der hölzernen Aexte auf die pappendeckelnen Schilde liebe ich nicht. Es entsteht dadurch ein trockener, dumpfer Ton, der jede Illusion verscheucht. Man kann sich unmöglich einbilden, dass dieses Holz Eisen und dieser vergoldete Pappendeckel Erz sei.

Im vierten Acte liest Polyeuct, allein im Gefängnisse, eine Schrift, die ihm sein Freund Nearch hinterlassen hat, der an seiner Seite von dem Oberpriester Albin auf den Stufen des Tempels niedergestreckt worden ist.

»Nach Golgatha ward Jesus hin geschleppt
Und dort, an Leib und Geist gequält,
An's Galgenholz ohn' Mitleid und Erbarmen
In Mitte zweier Räuber angeheftet.
Da hüllt die Welt sich ein in tiefe Nacht,
Der Vorhang reisst entzwei im Tempelsdom,
Die Todten in den Gräbern sind erwacht,
Dem Himmel selbst entstürzt einen Thränenstrom.«

Vergebens suchen ihn Paulina und selbst Sever zu retten, Polyeuct will sterben. Felix, von den Wachen begleitet, kommt ihm anzukündigen, dass die Stunde seiner Hinrichtung geschlagen habe.

(Schluss folgt.)

Bericht aus Leipzig.

⊙ 27. November. Da ich es einerseits für Unrecht halten würde, über die seit Beginn der Saison an uns vorübergegangenen Concerte mit Stillschweigen hinwegzugehen, andererseits aber die Unmöglichkeit einsehe, nachträglich ausführlich über dieselben zu berichten und die Spalten Ihres Blattes mit über Gebühr langen Correspondenzen zu füllen: so muss ich mich für diesmal auf eine einfache Registrirung der bis jetzt gebotenen musikalischen Genüsse beschränken, mir für die Zukunft vorbehaltend, über bemerkenswerthe Aufführungen sogleich speciell zu berichten. Vorausschicken muss ich noch einen Hinweis auf den bedauerlichen Orchesterconflict, welcher uns zu Anfang der Saison ernsthafte Sorge machte und sogar die Eventualität des Ausfalls der Gewandhausconcerte in Aussicht stellte. Unsere wackeren Orchestermusiker, zumeist Mitglieder sowohl der Gewandhaus- als der Theaterkapelle drohten der Ueberanstrengung zu erliegen, welche ihnen seitens der Theaterdirection zugemuthet wurde; da sie aber mehr vom Theater als vom Gewandhaus leben, so konnten sie gegenüber der Alternative, auf eins der beiden Engagements zu verzichten, nur zur Entscheidung in dem für das Gewandhaus ungünstigen Sinne hinneigen. Der Strike ist indess glücklicherweise nicht perfect geworden und dem Gewandhause ist die unangenehme Situation erspart geblieben, keine Orchesterconcerte geben zu können, weil ihm das Orchester fehlte, und die Musiker haben vorgezogen statt geschlossen gegen die unabwendbare Zerrüttung ihrer Gesundheit zu protestiren, geduldig alles über sich ergehen zu lassen. In der That kann man schon heute eine übermässig grosse Anzahl Fagottisten in den Aufführungen von »Siegfried« und »Götterdämmerung« beschäftigt sehen: auf die Frage warum? erhalten wir die Antwort: »sie machen Horn«.*) Den Sängern soll's freilich etwas schwül werden, wenn sie statt des wohlbekannten »Stichwortes« der Hörner die fremden Laute der Fagotte vernehmen

*) Wie wir dem Leipziger Tageblatt entnehmen, sind bis jetzt in Folge der Ueberanstrengung (theilweise schwer) erkrankt die Herren Hornisten Gumbert und Müller, Posaunist Müller, Flötist Barge, Oboist Ernst, sowie die beiden Fagottisten Weissenborn und Kuntze. Da wirds denn freilich mit dem »Horn machen« auch nichts mehr sein!

— allein, was soll man thun? man kann doch die beiden »Trilogien-Viertel« nicht ad acta legen, bis die zuerst zum Opfer gefallenen Hornisten wieder gesund sind?! — Der »Ring des Nibelungen«, unglückbringend wie er einmal ist, hat auch nach Leipzig nicht viel Gutes gebracht; ohne Zweifel haben wir auch ihm allein die Erhöhung der Theaterpreise um 25 Procent zu verdanken, da es ohne den Hinweis auf die Leistung, nächst Baireuth und Wien zuerst alle vier Theile der Tetralogie zur Aufführung gebracht zu haben, schwerlich der Theaterdirection gelungen sein würde, den »moralischen Eindruck« zu machen, der es trotz des ungeschmälerten Theaterbesuchs als eine Nothwendigkeit erscheinen liess, das Publikum trotz der schlechten Zeiten mehr bezahlen zu lassen. Die Klagen über das Leipziger Theater sind wohl kaum je so allgemein gewesen, wie jetzt, obgleich die Localkritik beinahe ausnahmelos des Lobes voll ist. Das Publikum ist unter Haase's Direction nie durch eine solche Stereotypität des Repertoires choquirt worden und gewiss nicht oft sind ihm andererseits so unfertige Leistungen geboten worden, wie dies jetzt öfter geschieht. Für die gehäuften Wiederholungen derselben Stücke hat sich freilich die Direction Förster, soweit sie Abonnementsvorstellungen sind, ein vortreffliches Entschuldigungsmittel geschaffen, nämlich die Theilung des Abonnements in vier Serien; natürlich muss jede Serie dasselbe zu hören bekommen. Die endlosen Repetitionen des »Prinz Methusalem«, oder der »Danischeffs«, des »Meineidbauer« etc. erhalten dadurch einen Schein von Rechtfertigung. Die »Nibelungen« dürfen wir freilich damit nicht in eine Linie stellen; sie »kosten ja doppelt« und die Abonnenten warten noch immer vergeblich auf ihre Vorführung im Abonnement. »Siegfried« und »Götterdämmerung« waren [wie im Frühjahr und Sommer »Rheingold« und »Walküre«] längere Zeit die einzigen Glanzpunkte unseres Repertoires, sie nahmen beispielsweise die Abende: 2., 3., 5., 6., 13., 14., 27., 28. October und 3., 4. November in Anspruch! Bedenkt man, dass eine Vorstellung des Siegfried von 3—$^1/_2$12, eine Vorstellung der Götterdämmerung aber gar von 6—12 ($^1/_2$1) dauert, so begreift man die schreckliche Lage des Orchesters; es ist ja nicht die Dauer allein, viel schlimmer ist die nöthige hochgradige Anspannung der Aufmerksamkeit wegen der häufigen Tempo- und Taktwechsel und der complicirten Rhythmik, sowie der Umstand, dass die unendliche Melodie und die nie sterbende Dissonanz schon für sich allein den Menschen in 6 Stunden todtmüde machen müssen. Dass das wirklich so ist, wird wohl die Kasse der letzten Aufführungen am besten beweisen: was zuviel ist, ist zuviel! solchen Strapazen unterzieht sich das Publikum einmal aus Neugier, aber nicht wiederholt zu seinem Vergnügen. — Der schlechte Besuch der letzten Wiederholungen hat überzeugender auf die Theaterdirection gewirkt als die berechtigten Klagen des Orchesters — vom 4. bis 24. November haben die Nibelungen geschlafen; ob die auf den 8. December angezeigte Wiederholung nicht (wie in letzterer Zeit öfter) verschoben werden wird, bleibt abzuwarten. — Uebrigens scheint die Theaterdirection den Kampf mit dem Gewandhause sehr ernst genommen zu haben; sie hält vielleicht die Gewandhausconcerte für überflüssig? — finden doch jetzt im Theater selbst öfter Concerte statt! Seit Anfang October waren vier Theaterconcerte, zwei Concerte des Rafael Joseffy und zwei Aufführungen von Verdi's Requiem. Wenn es schon an sich für das religiöse Gefühl etwas abstossendes hat, ein Requiem von der Bühne aus zu hören, so wird der Eindruck ein geradezu verletzender, wenn zu solcher Aufführung auch noch »Maske« gemacht wird: Die Bühne stellt das innere einer Kirche dar (in der ersten Aufführung soll sogar mit Weihrauch geräuchert gewesen sein) sämmtliche Mitwirkende in Schwarz, die Damen (auch das Chorpersonal) mit schwarzen Schleiern über weisse Gewänder: dazu noch der Opernstil in der Composition — das ertrage wem's gefällt!

Doch zur Sache! (wes das Herz voll ist, da geht der Mund über!) ich wollte von den Concerten ausserm Theater reden und rede nun schon lange nur vom Theater. Es soll aber hiermit sein Bewenden haben, sofern nicht weitere schlimme Folgen des Orchesterconflicts mich zwingen, auf das unliebsame Thema zurück zu kommen.

Die Gewandhausconcerte haben also trotz des schlimmen Wacht-Dienstes der gehäuften Nibelungen-Aufführungen in regelmässiger Folge stattgefunden; manchmal wollte es wohl scheinen, als spürten wir etwas von der Uebermüdung der Musiker, als fehle der rechte innere Nerv, die frohe Begeisterung — wenn auch gewiss die herrlichen Schöpfungen Beethoven's und Mozart's wie erquickender Morgenthau in die durch Wagner's glühende Sinnlichkeit ausgedorrten Seelen fallen mussten — manchmal zeigte sich auch ein wirkliches Manco, machten sich ungenügend ausgefüllte Lücken in den Reihen der Bläser bemerklich — ich wüsste nicht, wem ich dafür einen Vorwurf machen sollte. — Die sechs ersten Concerte sind also vorüber und haben uns zu Gehör gebracht: Drei Ouvertüren (zu Oberon im zweiten Concert, Genovefa im dritten Concert, eine neue Festouvertüre von C. Reinecke im vierten Concert und eine Trauerspielouvertüre »Nordische Heerfahrt« von Emil Hartmann im fünften Concert), sechs Symphonien (Mozart D-dur No. 5 und Beethoven D-dur im ersten Concert, Mendelssohn A-moll im zweiten Concert, Schumann C-dur im dritten Concert, Beethoven B-dur im vierten Concert, Gade B-dur im fünften Concert). Als Solisten waren thätig die Sängerinnen Frau Otto-Alvsleben zweimal (im zweiten und sechsten Concert), Frau Schuch-Proska im ersten Concert, Frau Schultzen-Asten im dritten Concert, Fräul. Redeker im vierten Concert und Frl. Schärnack aus Hamburg im fünften Concert; die Pianistinnen: Frau Clara Schumann*) (im dritten Concert) und Frau Annette Essipoff (im fünften Concert), sowie der Pianist Herr Löwenberg aus Wien (im ersten Concert), ferner noch die Sänger v. Witt und Siehr (im sechsten Concert) und ein Violinvirtuos Herr Paul Viardot aus Paris. Aus den gespendeten Sololeistungen seien besonders herausgehoben die Clavierconcerte D-moll von Rubinstein (Herr Löwenberg), A-moll von Schumann (Clara Schumann) und G-moll Saint-Saëns (Frau Essipoff), sowie das Violinconcert von Léonard (Herr Viardot); die Sängerinnen gaben überwiegend Clavierlieder und zwar von Schubert, Schumann, Rubinstein, Volkmann, Grädener, nur Frau Schuch-Proska sang eine Arie aus Samson, Frau Otto-Alvsleben eine aus Il re pastore von Mozart und Frl. Redeker zwei Arietten von Stradella und Giordani, endlich Frau Schuch-Proska eine Arie aus H. Hofmann's »Armin«. Von Chorwerken sind zu nennen: die »Schöpfung«, welche den sechsten Concertabend ausfüllte und vortrefflich executirt wurde (Frau Otto-Alvsleben, Herr v. Witt und Siehr und der Gewandhauschor), eine Motette von Doles, im vierten Concert vom Thomanerchor unter Prof. E. F. Richter's Leitung, und die Rhapsodie (Fragment aus Goethe's Harzreise für Altsolo (Frl. Schärnack), Männerchor (vierfaches Quartett der »Pauliner«) und Orchester von Brahms. Diese letztere Composition ist bis auf wenige hässliche Härten ein höchst interessantes Tonbild von sehr finsterer Stimmung, das instrumentale Colorit an den Wagner der Nibelungentrilogie erinnernd. Die oben erwähnte Arie aus »Armin« klingt auch manchmal »wagnerisch« aber freilich in ganz anderem Sinne. Bei Hofmann sind einzelne modulatorische Wendungen wagnerisch, welche

*) Das dritte Concert war der Erinnerung an das erste Auftreten von Clara Wieck im Gewandhause am 20. Oct. 1828 gewidmet — vor 50 Jahren!

sich wie Zierwerk ausnehmen, wie vornehmer Aufputz, bei Brahms ist die Verwandtschaft eine tiefere, die Gesammttendenz ist die nämliche, die Verleugnung der Tonart, die Ersetzung ausgeprägter Themen durch motivisches Geschiebe, vor allem die Vermeidung von thematischer Gestaltung der Gesangspartie.

Gestern wurde im dritten Concert der Euterpe die zweite Symphonie (D-dur) von Brahms gespielt; diese athmet im allgemeinen denselben Geist wie die »Rhapsodie«, besonders der zweite Satz. Die drei ersten Concerte der Euterpe brachten ausserdem Schumann's Bdur- (im ersten Concert) und Beethoven's Adur-Symphonie (im zweiten Concert), ferner die Ouvertüren zu Coriolan (im ersten Concert), Richard III. (im zweiten Concert) und Medea (im dritten Concert), sowie die dritte Serenade für Streichorchester von Robert Fuchs (im ersten Concert), an Sololeistungen im ersten Concert das Dmoll-Concert von Brahms (Frl. Mary Krebs), im dritten das Dmoll-Concert von Rubinstein (Frl. Anna Mehlig) und im zweiten das zweite Violinconcert (ebenfalls D-moll) von Max Bruch (Professor E. Wirth). Ausserdem sang Fräul. Redeker im zweiten Concert eine Arie von Händel und Clavierlieder. Im dritten Concert sang der »Arion« Schumann's »Glück von Edenhall«. Das Orchester der Euterpeconcerte besteht im Gros aus der Büchner'schen Kapelle. Herr Büchner veranstaltete bekanntlich früher selbst eine Anzahl Novitätenconcerte im Schützenhause; dieselben finden nicht mehr statt, weil die Kapelle des Herrn Büchner für Operettenaufführungen im alten Theater von der Theaterdirection engagirt ist. »Um die Lücke auszufüllen« veranstaltet Herr Kapellmeister Walter mit der Kapelle des 107. Regiments Symphonieconcerte im Bonorand'schen Saale, welche u. a. bisher geboten haben: Nordische Volkstänze von E. Hartmann, Ländliche Hochzeit von Goldmark, Violinconcert von Hartmann u. s. w. — Privatconcerte wurden bisher wenige gegeben, nämlich nur eins von R. Joseffy mit Frau Schultzen-Asten, welche Schumann's »Frauenliebe und Leben« vollständig sang; nächster Tage folgt als zweites ein »Grieg«-Concert des Heckmann'schen Quartetts, über welches ich Ihnen ausführlicher zu berichten gedenke.

Wie immer hat auch dies Jahr die Gewandhausdirection Kammermusikabende veranstaltet und zwar bis jetzt zwei; die erste bot: Quintett für Streichinstrumente (Manuscript) von E. Naumann, Quintett für Clarinette und Streichinstrumente von Mozart und Octett für Streichinstrumente von Mendelssohn (erste Violine Röntgen). Die zweite: Quartett Op. 33 No. 3 von Haydn, Quintett mit Pianoforte (Reinecke) und Contrabass von H. Götz (neu; nicht ansprechend) und Quartett Op. 59 F-dur von Beethoven (erste Violine Schradieck).

Schliesslich habe ich der jüngsten Aufführung des Riedel-schen Vereins zu gedenken, nämlich am 22. November Händel's Messias; wenn ich dieselbe zuletzt nenne, so geschieht das nur, um sie besonders hervorzuheben. Die bedeutenden Leistungen des Vereins sind hinreichend bekannt; es genügt daher, wenn ich sage, dass die Aufführung eine des Vereins würdige war. Den grossen Forte-Chören hätte ich wohl noch etwas mehr Wucht und Begeisterung gewünscht, doch soll das kein ernstlicher Tadel sein, am wenigsten für den Dirigenten. Es klappte alles vortrefflich, die Aufführung war sorgfältig ins Detail vorbereitet und gelang aus einem Guss. Die Solopartien waren in guten Händen — Sopran Frl. Fillunger (vortrefflich), Alt Frl. Löwy, Tenor Herr Pielke, Bass Herr Decarli. Herrn Decarli's Stimme überrascht zunächst unangenehm durch allzu grosse Massivität und dunkle Tongebung; sie ist der Stimme des Herrn Siehr, welcher kürzlich in der »Schöpfung« den Basspart sang, auffallend ähnlich: beide Sänger versöhnen durch gute Auffassung und geschickte Phrasirung mit der natürlichen Ueberfülle ihres Organs. Herr Pielke war vortrefflich disponirt und gab sein bestes, seine Coloratur war klar, seine Tongebung ungezwungen. Frl. Löwy müsste ernstlich versuchen, ihr sehr klangschönes Brustregister mit der gleichfalls wohlklingenden Mittelstimme zu verbinden und in letzter die allzuflache Tongebung zu vermeiden, besonders i und e anzudunkeln und zurückzuverlegen (nicht vorn an den Zähnen zu bilden), wenn nicht ihr sehr gefälliger und edler Gesang immer wie von zwei Personen herrührend erscheinen soll. Die Orgel spielte Herr Franz Preitz.

Nachrichten und Bemerkungen.

* (Sammlung gemeinnütziger musikalischer Vorträge und Aufsätze, im Verlage von Breitkopf und Härtel, unter Redaction von Paul Graf Waldersee.) Von diesem neuen Unternehmen liegt bisher nur die Ankündigung vor. Dieselbe ist aber in besonderem Maasse geeignet, die Aufmerksamkeit des grösseren Publikums in Anspruch zu nehmen, deshalb theilen wir sie hier im Wesentlichen mit. Herr Graf Waldersee schreibt: »Es liegt in der Absicht, alljährlich eine Serie von ungefähr 12 zwanglosen Heften, ein jedes zum Subscriptionspreise von 75 ₰, im Umfange von $1^1/_2$ bis $2^1/_2$ Bogen, zu veröffentlichen. Jedes Heft bildet im Allgemeinen ein in sich geschlossenes Ganze. Das Unternehmen wendet sich an das grössere musikalische Publikum; in der Wahl und der Darstellung des zu bearbeitenden Stoffes ist hierauf besonders Rücksicht zu nehmen. Vorträge, vor einem grössern Publikum gehalten, sowie lebendig geschriebene Aufsätze über musikalische und musikhistorische Themen würden sich besonders empfehlen, während rein wissenschaftliche Forschungsarbeiten, für Einzelne von besonderem Interesse, wenig Aussicht haben, in weitere Kreise zu dringen. Ausgeschlossen sind Besprechungen polemischer Natur.

»Literarische Erscheinungen auf diesem Gebiete, wenn sie einzeln als Broschüren herausgegeben wurden, haben den genügenden Anklang nicht gefunden; in literarische Monatsschriften aufgenommen, kommen sie zum geringsten Theile in die Hände derjenigen, für die sie bestimmt sind; in den musikalischen Wochenschriften, auf mehrere Nummern vertheilt, erfreuen sie sich keiner allzugrossen Beliebtheit.

»Um den besten Arbeiten dieser Art eine bleibende Stätte zu bereiten, schien die Gründung eines Sammelorgans geboten. Es gewährt den musikalischen Schriftstellern Gelegenheit, in der eindringlichen Form directer Rede sich an das grössere musikalische Publikum zu wenden und dasselbe in die zum speciellen Studium erwählten Gebiete einzuführen; es bietet dem Publikum die Garantie, dass ihm von den verlässigsten Autoritäten nicht nur unterhaltende, sondern auch geistig belebende und anregende Arbeiten vorgetragen werden.

»Die Betheiligung einer grösseren Anzahl von Autoren würde dem Ganzen nur nutzbringend sein; nur hierdurch ist es möglich, die verschiedenartigsten Stoffe zur Besprechung zu bringen und die Theilnahme für das Unternehmen rege zu erhalten.

»Die Sammlung strebt im Grossen und Ganzen das Ziel an, in dem Gewande reizvoller Unterhaltung belehrend zu wirken, deshalb ist es erwünscht, dass auch diejenigen Kunstschriftsteller, welche in mustergiltiger Weise diese Darstellungsform pflegend, ihre Arbeiten in der literarischen Presse und in eigenen Sammelbänden niederlegen, dem Unternehmen ihre recht thätige Förderung gewähren.... Paul Graf Waldersee.«

* (Riemann, Dr. Hugo, Studien zur Geschichte der Notenschrift. 8⁰. XVI und 316 S. Mit vielen Notenbeispielen im Text und 12 Tafeln.) Der Verfasser, welcher sich bisher als Schriftsteller nur auf dem Gebiete der Musiktheorie und ihrer wissenschaftlichen Begründung bekannt gemacht hat, tritt mit obigem Werke zum ersten Male als Musikhistoriker vor die Oeffentlichkeit. Da dasselbe zu seiner Habilitation als Privatdocent an der Universität Leipzig gedient hat, so hat es bereits eine erste strenge Kritik bestanden; übrigens wird wohl die Neuheit mancher der darin aufgestellten Gesichtspunkte lebhafte fachmännische Controversen hervorrufen. Der Titel »Studien zur Geschichte der Notenschrift« ist, wie der Verfasser einleitend bemerkt, statt des einfacheren und vielleicht für den Verkauf praktischeren »Geschichte der Notenschrift« darum gewählt worden, weil bei Abfassung des Buches der Hauptnachdruck auf die Widerlegung alter Irrthümer, die Klarstellung dunkler Punkte und die Auffindung neuer Wege gelegt wurde. Nichtsdestoweniger hat dem Verfasser die Absicht vorgeschwebt, eine wirkliche Geschichte der abendländischen Notenschrift wenigstens zu entwerfen, und ist darum besonders die Genesis der einzelnen anschaulichen Momente verfolgt worden.

Das Buch ist bestimmt, eine fühlbare Lücke in der musikalischen Literatur auszufüllen, da es bisher noch kein Werk giebt, welches mit einem Schein von Recht Anspruch auf den Namen einer Geschichte der Notenschrift machen kann. Der Verfasser hat sich bemüht, nach Möglichkeit ein praktisch verwendbares Nachschlagebuch zu geben; diesem Zwecke dienen verschiedene tabellarische Zusammenstellungen, z. B. der verschiedenen Arten von Ligaturen mit und ohne Plica, der Taktzeichen, der hauptsächlichsten Neumentafeln etc. Das Buch zerfällt in drei Abschnitte: A. Buchstaben (Entwickelung des modernen Tonsystems aus dem antiken). B. Neumen (Tonverhältnisse als höher und tiefer anschaulich gemacht). C. Noten (Darstellung des Rhythmus durch die Gestalt der Tonzeichen). Die Ueberschriften der zehn Capitel sind: 1) Die antike (griechische) enharmonisch-chromatische Buchstabennotation. 2) Die lateinische (diatonische) Buchstabennotation. 3) Die Umbildung der Auffassung im Mollsinne in die im Dursinne. 4) Die Neumennotirung ohne Linien. 5) Linien und Schlüssel. 6) Die Rhythmik der Musica plana. 7) Die Anfänge der Mensur (Periode der Zweitheiligkeit). 8) Die Alleinherrschaft des Tripeltaktes. 9) Die Geschichte der Taktzeichen. 10) Color. Als Anhang folgen dem Buche 15 Documente einer eigenartigen von dem Verfasser zuerst aufgewiesenen und die »fränkische« genannten Buchstabennotation, welche im IX. bis XI. Jahrhundert neben der Neumennotirung üblich gewesen zu sein scheint; darin haben die Buchstaben *A B C D E F G A* den Sinn einer Durtonleiter, d. h. unseres *c d e f g a h c*. Die »fränkische« Notation erweist sich als Uranfang der deutschen Orgeltabulatur. — Eine ausführliche Uebersicht des Inhalts und ein alphabetisches Namen- und Sachregister erleichtern die Handhabung des Buches.

(Wir entnehmen obige Anzeige eines bereits seit mehreren Wochen im Handel befindlichen Werkes No. 8 der »Mittheilungen der Musikalienhandlung Breitkopf und Härtel«, weil eine eingehendere Beurtheilung desselben in dieser Zeitung sich noch etwas verzögern dürfte. Die Leser seien also hiermit auf ein Werk gediegener Forschung und belehrenden Inhaltes vorläufig aufmerksam gemacht.)

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 11. December 1878. **Nr. 50.** XIII. Jahrgang.

Francesco Antonio Urio.

(Fortsetzung von Nr. 42.)

Eine stärkere Benutzung fremden Eigenthums, als die von Lodge's Novelle Rosalynde durch Shakespeare, ist natürlich garnicht möglich, wenn es nicht offenbarer Diebstahl werden soll, und selbst eine solche dürfte jetzt nur »mit gütiger Bewilligung des Verfassers sowie des Herrn Verlegers« an die Oeffentlichkeit treten, ohne deren Willen aber sicherlich nicht. Den Vermuthungen, welche Delius über die abweichende Art der Shakespeare'schen Benutzung äussert je nachdem sie ausländische oder inländische Novellen betrifft, könnte man wohl andere entgegen stellen, die mehr noch auf den theatralischen Geschäftsmann Rücksicht nehmen, ohne damit dem Dichter zu nahe geredet zu haben; denn es liegt auf der Hand, dass ein Stoff, welcher das Publikum bereits gewonnen hat, die Leute anfangs um so sicherer ins Theater zieht, je treuer er in allen Einzelnheiten beibehalten ist. Alle Rechtfertigungen des Shakespeare'schen Verfahrens laufen bei Delius darauf hinaus, dass der Stoff dadurch verbessert oder künstlerisch veredelt sei; eine weitere Vertheidigung scheint dieser gediegene Kenner nicht für nöthig zu halten. Eine solche umgestaltende Verbesserung ist nun aber bei Händel noch augenfälliger als bei Shakespeare, so augenfällig, dass auch Herr Hiller in jedem einzelnen Falle das Richtige gesehen hat. Wir erblicken den Grund hiervon in der Musikschrift, welche vor der Sprach- oder Buchstabenschrift eine grössere Anschaulichkeit voraus hat, nicht aber in einem etwaigen Vorzuge Händel's; und eben so wenig kann ein solcher Vorzug daraus abgeleitet werden, dass man von einer so weitgehenden Benutzung, wie die der genannten Novelle ist, bei Händel kein völlig gleiches Beispiel finden wird. Aber im Wesen ist alles gleich: nur dieses wird hier behauptet. Damit sollte die Sache eigentlich erledigt sein. Weil wir es hier aber nicht mit einer sachgemässen Beweisführung, sondern mit einem aus persönlichen Animositäten erwachsenen Krakehl zu thun haben, wird ein Epilog folgen müssen.

Die vorhin (in Nr. 42) mitgetheilte Darstellung des Herrn Prof. Delius über Shakespeare's Verwerthung fremder Quellen gipfelt also in den Sp. 663 angeführten Worten, dass die benutzten Quellen dem grossen Dichter viel mehr verdanken als er ihnen, da er ihre Unvollkommenheiten beseitigt und mangelhafte Erzeugnisse in dauernde Kunstwerke verwandelt habe. Im Allgemeinen wird Jeder dem beistimmen. Aber obwohl es für Händel mindestens in gleichem Maasse gilt, habe ich mich doch absichtlich gehütet, die Darstellung auf solche Sätze zuzuspitzen. Im Musikalischen muss man doppelt vorsichtig sein, denn hier fehlen die wohlwollenden Leser — wenigstens fehlen sie mir —, welche dem Schriftsteller einen gewissen Spielraum lassen und gewagte Behauptungen von der besten Seite ansehen. Gewagt erscheint es aber, die Benutzung schlechthin vom Standpunkte der Verbesserung aufzufassen, da man z. B. doch nicht behaupten kann, dass Shakespeare durch seine Entlehnungen den Plutarch, oder Händel durch die seinigen das Ecce quomodo moritur justus von Gallus verbessert habe, wie denn auch die Gerechtigkeit verlangt zuzugeben, dass ein poetisches oder musikalisches Product durch ein Werk anderer Gattung, z. B. eine Novelle durch das nach derselben gefertigte Drama, nicht schlechterdings verbessert werden kann. Hier wäre also wirklich eine Gelegenheit, wo die Kritik mit einiger Aussicht auf Erfolg einsetzen könnte. Daher möchte ich Herrn Hiller den Vorschlag machen, eine Frontveränderung vorzunehmen und nicht gegen mich, sondern gegen das Bollwerk des Herrn Delius seine Geschütze zu richten. Er wird hierbei nach allen Seiten nur gewinnen können. Zunächst hat er es dann mit Jemand zu thun, der ihm nicht so zuwider sein kann, wie ich es bin, bei welchem er daher auch nicht so in Versuchung geräth, wie bei mir, alle seine kleinen Bosheiten spielen zu lassen, mit Scheingründen zu fechten, mit populären Redensarten zu bombardiren; er hat dort eine ausgebildete Wissenschaft vor sich und vorzügliche Vertreter derselben, gegen welche das System der Unschädlichmachung, des Ab und Zur Ruh Verweisens nicht zur Anwendung kommen kann. Der Einzelne steht dort in einem geschützten Kreise, welcher freie Bewegung gestattet, aber Unbilden abwehrt. Anstand, humane Rücksichtnahme ist dort erstes Gesetz — ganz anders als in der musikalischen Wissenschaft, wo derjenige, welcher sich nicht rechtzeitig eine Partei anwirbt, jeden Augenblick zu befürchten hat, dass die Resultate seiner mühsamsten Untersuchungen von Ignoranten in Frage gestellt oder von Betrunkenen umgerannt werden, ohne dass sich etwas anderes dabei regte, als die Schadenfreude eines gewissen Haufens, weil die ernsteren Arbeiter auf diesem Felde einander gleichgültig oder gar feindlich gegenüber stehen. Andererseits aber sind auch Paradoxa in jenen Shakespeare-Kreisen viel lohnender, weil sie wie eine einfallende Bombe plötzlich und weithin wirken. Herr Hiller könnte hier also seinen Wunsch, Effect zu machen, in hohem Maasse erfüllt sehen, wenn er z. B. nur die sachliche Darstellung von Delius und Anderen rundweg bestreiten und seine Widerlegung schliesslich durch den Trumpf krönen wollte, den er uns schon oben zeigte: »Aus Novellen, Schauspielen, Chroniken und Liedern hätte Shakespeare seine Dramen gestaltet? Aus der Fülle der reichsten Seele, die je in einem Menschenleib Platz

genommen, hat er sie geschaffen.« (S. 114.) Ein solches Argument würde für den Augenblick Alles niederschmettern, weil kein Zweifüssler unserer Erdkugel auf eine derartige Logik gefasst sein konnte. Oder aber er könnte, wenn dieses auf die Dauer vielleicht doch nicht verfangen will, den Spiess umdrehen und Shakespeare darstellen als einen Poeten, der die »Schwäche« besass, das Gut Anderer sich anzueignen, eine völlig überflüssige Schwäche, da sein eigner Reichthum unendlich gross war, was denn auch zugleich »gegen seine Schwäche nachsichtig« mache. Dies wäre dann die Kehrseite des vorigen Paradoxons, aber demselben darin gleich, dass die Logik bei beiden genau dieselbe ist. Dennoch lässt sich nicht leugnen, dass mit diesem zweiten Argument mehr zu machen wäre, als mit dem ersten. So möchten wir denn wünschen, dass Herr Hiller seinen Aufsatz noch einmal druckte, wörtlich so wie zuerst, nur mit Einfügung poetischer Ausdrücke statt der musikalischen, sowie des Shakespeare'schen Namens statt des Händel'schen, selbstverständlich auch desjenigen von Delius überall da wo jetzt der meinige figurirt. Er würde seine Freude haben über den Effect, den solches hervorbrächte, und wir würden später auch unsere Freude haben, nämlich über die Antworten auf jenen Effect.

Wie sehr wir von musikalischer Seite aus berechtigt sind, den Herrn Hiller an das poetische Gebiet abzutreten, wird die Schlussbemerkung zeigen, welche ihm noch zu widmen ist. Als letzten Grund nämlich, warum der Musiker mit dem Dichter nicht auf dem Fusse der Ebenbürtigkeit stehen könne, macht er geltend, dass keine Kunst an die des Wortes hinanreiche noch mit ihr gleiche Dauer habe. Dieses werden wir nun sehen.

In den Worten, mit welchen Herr Hiller seinen Aufsatz beendet, wird es zunächst als wahrscheinlich bezeichnet, dass Händel's Oratorien »ein längeres Leben« verliehen sein werde, »als irgend anderen, theilweise dennoch höher stehenden Werken der Tonkunst«. Diese Thatsache würde auch nichts Auffallendes haben. Denn neben solchen Werken, die gleichsam Fleisch und Blut der Menschheit werden, giebt es in allen Künsten andere, die an Kunst theilweise höher stehen und doch nicht eine so allgemeine Verbreitungsfähigkeit oder Lebensdauer besitzen. Die Gedichte von Aeschylos, Pindar und Sophokles sind sicherlich kunstreicher, als die von Homer, und dennoch stehen sie diesen, obwohl sie zugleich jünger sind, an Allgemeingültigkeit wie in ihrer Wirkung auf die Menschen soweit nach, dass man ohne Uebertreibung fragen darf: »Was sind sie gegen Homer?« Also in dem theilweisen Höherstehen und dennoch früheren Verschwinden liegt kein Widerspruch, noch viel weniger kann daraus der trostlose Schluss gezogen werden, dass Dauer und Beliebtheit auf musikalischem Gebiete nicht gerade an die höchste Kunst geknüpft zu sein brauchen, falls die Werke nur im übrigen diejenigen Eigenschaften besitzen, welche die Menge fesseln. Ein solcher Schluss, wie er den Worten Hiller's zu Grunde liegt, würde besagen, dass Gerechtigkeit im Bereiche der Kunst nicht vollauf zu finden ist. Dies ist zum Glück ein Fehlschluss, und zwar liegt der Fehler darin, dass verschiedene Werke in ihrem Kunstwerthe mit einander verglichen werden, ohne dabei die verschiedenen Gattungen in Anrechnung zu bringen. Den letzten Ausschlag giebt aber stets die Gattung, denn in ihr kommen die künstlerischen Kräfte prägnant zum Ausdruck. Worin hat die griechische Dichtung das beste, das allgemein Mustergültige leisten können, im Epos, Päan, oder in der Tragödie? Wir wissen nun, und schon zu den Zeiten der Alexandriner wusste man es, dass es im Epos geschah, trotz der wunderwürdigen Producte in den beiden anderen Fächern. Und hat in neueren Zeiten die Macht der Musik sich im Oratorium noch stärker manifestirt, als in der Instrumentalsymphonie oder der Bühnenoper, so wird keine zeitweilige Bevorzugung dieser beiden letzteren Gattungen, noch ihre hohe künstlerische Vollendung, sie davor bewahren können, dass sie über kurz oder lang den ersten Platz dauernd an jenes Oratorium abtreten müssen. Man meistere nicht ein Kunstwerk nach dem andern, wenn sie auf verschiedenen Gebieten liegen, sondern lasse sich belehren von einem grossen, über das Leben des einzelnen Künstlers weit hinausgreifenden Entwicklungsgange, der sich in allen Künsten wesentlich gleich zeigt und daher als ein objectiver Maassstab für unsere Beurtheilung angesehen werden muss. Angenommen also — wir sprechen hier immer nur von Voraussetzungen auf Grund dessen, was Herr Hiller sagt — angenommen, den Händel'schen Oratorien sei wirklich »ein längeres Leben« beschieden, »als irgend anderen, theilweise dennoch höherstehenden Werken der Tonkunst«, so liesse sich dieses völlig ausreichend erklären, ohne den Werth der Tonkunst im geringsten anzutasten. Mit der Ausflucht, dass man in der Musik über eine launenhafte Bevorzugung sich schon trösten könne, da die Werke doch nicht »bis an das Ende der Menschheit« dauern werden, wie die der Poesie, ist hier also nichts zu machen.

Damit haben wir Herrn Hiller eine wesentliche Voraussetzung entzogen, auf welche er seinen Schlussatz baut. Dieser verkündet, dass alle Kunstgebilde noch einmal wieder untergehen werden, nur die der Dichtung nicht, weshalb sie auch »die nicht zu messende Geltung welche den Shakespeare'schen Gedichten bleibt bis an das Ende der Menschheit — nicht haben können.« Grund? »Denn über dem Ton und der Farbe, über dem Stein und dem Erz steht das Wort in seinem luftigen Klang und in seiner ewigen Dauer.« *Finis.* Demzufolge würde der Werth und die Geltung der Kunst von dem Material abhängen, mit welchem sie errichtet ist. Schiller hat allerdings gesagt, dass die Statuen dem Barbaren nur Stein sind; aber dass nun von diesem barbarischen Standpunkte aus über Kunst das letzte Wort gesprochen werden soll, würde den grossen Dichter in nicht geringe Verwunderung gesetzt haben. Eine gewisse philosophisch sein wollende Aesthetik läuft allerdings auf so etwas hinaus, denn wenn sie für die Scheidung der Künste nicht das Material und für ihr Werthverhältniss nicht die geringere oder höhere Darstellung der sogenannten »Idee« zur Grundlage machte, würde sie ja kein »System« errichten können; wir haben aber bisher immer geglaubt, die Kunst in ihrer ganzen Breite sei bestimmt, derartige Systeme erheblich zu überdauern. Ist es doch durch die Beweiskraft künstlerischer Thatsachen bereits vollständig widerlegt, dass die Geltung und Dauer der Kunst an das Material gebunden sein kann. Lassen wir hier die verhältnissmässig junge Tonkunst ganz bei Seite, nehmen wir als Beispiel ein Gebiet, auf welchem die weitaus meisten Producte durch Zerstörung untergegangen sind, die griechische Plastik. Welche Kunst steht in ihrem ganzen Charakter, in Formen und Ideen, wohl deutlicher vor uns, als eben diese Plastik? Und wo wäre eine zweite Kunst zu nennen, in welcher die Weise vergangener Zeiten auf die Production der Gegenwart einen so maassgebenden Einfluss ausübte? Obwohl nur noch in Resten vorhanden, hat sich diese alte Kunst doch von derjenigen materiellen Gestalt, in welcher sie ursprünglich aus der Hand des Meisters kam, vollständig befreit, und würde auch dann noch treu fortleben, wenn selbst die erhaltenen Marmorreste einmal zu Grunde gehen sollten. Dieser Fortbestand ist kein antiquarischer, sondern ein wirklicher, ein lebendiger; es ist ein Fortwirken, ein Bilden, ein Gestalten, nicht nur in der Kunst, sondern durch diese Kunst auch an den Leibern der Menschen. Nicht einmal die Möglichkeit ist einzusehen, wie diese Idealgestalten der Menschheit jemals wieder verloren gehen sollten; je weiter die Jahrhunderte oder Jahrtausende reichen, desto fester wird man sich an sie klammern und mehr und mehr das Leben nach ihnen gestalten.

Das alles ist schon jetzt zu erkennen, und was von dieser Kunst gilt, das ist von ihren Schwestern ohne Ausnahme ebenfalls zu erweisen; Niemand wird im Stande sein, auch nur den geringsten vernünftigen Grund ausfindig zu machen, der uns diese trostreiche Aussicht und mit ihr die Gleichwerthigkeit und gleiche Dauer aller Künste zerstörte.

Nun betrachte man dieses Schauspiel! Ein Musiker, mit den Erfahrungen eines beträchtlich langen Lebens ausgerüstet, stellt sich hin und verkleinert diejenige Kunst, welche ihm alles verlieh was er besitzt, Namen, Stellung, Auszeichnung. Er hat keinen Dank für die Brüste, die ihn genährt haben, sondern bildet sich Hirngespinnste aus landläufigen Irrlehren, deren Grundlosigkeit dem wahren treuen Künstler nicht erst bewiesen zu werden braucht. Er überschreitet ohne Scrupel die Grenze, welche der Einzelne, der sich des menschlichen Maasses bewusst bleibt, nie überschreiten wird, kehrt seiner künstlerischen Heimath den Rücken, um auf dieselbe von einem vermeintlich höheren Standpunkte aus einen verkleinernden Blick zu werfen, und zwar anscheinend zu Gunsten einer andern Kunst, in deren Schoosse er doch nicht geboren ist. Er will uns einreden, dass sämmtliche vorhandene Kunstwerke nicht von Bestand sein können, ausgenommen die poetischen, und will damit selbst auf dem Gebiete der Idealgestaltung die Fahne des Scepticismus als unsere letzte Zuflucht aufpflanzen. Und solches unternimmt er zu Ungunsten der Musik, einer Kunst, für welche schon das Alterthum, das nur ihre Anfänge sah, Sinnbilder der Unsterblichkeit erfand, und welche für den religiösen Glauben den Inbegriff eines überirdischen Lebens ausmacht, einer Kunst, von der selbst die Dichter begeistert bekannt haben, dass sie in ihrer harmonisch geordneten Fülle das schwache Wort überdauern werde. Was nun in einer solchen Kunst der bevorzugte Einzelne an Idealen geschaffen und die Gesammtheit der Menschen durch dauernde Anerkennung sich angeeignet hat, das sollte jemals wieder verloren gehen können! Die Künste als Geschenke des Himmels stehen nicht unter menschlicher Jurisdiction, über ihr Dasein können wir daher keine Bestimmung treffen; sie sind für den einzelnen Menschen himmlische Mächte und Gebieter. Ein Kampf um die Werthstellung der einen Kunst vor der andern mag thöricht heissen, wie alle Kämpfe: aber sollte er entbrennen und den Grenzen des musikalischen Reiches zu nahe kommen, so hat die Tonkunst das Recht, ihre Schaaren zur Vertheidigung aufzurufen und zu erwarten, dass diejenigen, die sie geboren, genährt und geehrt hat, nun auch bereit sein werden, die Existenz wieder für sie einzusetzen, und ihre Getreuen haben das Recht, mit Verachtung auf jene zu sehen, welche in diesem Augenblicke ihrer Pflicht entlaufen. Was den genannten Musiker zu einem solchen Abfall verführt hat, mag Gott wissen. War es vielleicht nur das Bestreben, den grossen Händel niederzuhalten und seinem Biographen den Mund zu schliessen: so möge die Demüthigung, von mir widerlegt zu werden, die Vergeltung sein. —

(Fortsetzung über Urio's Te Deum folgt.)

Orgelpräludien und Orgelschulen.

(Schluss von Nr. 48.)

Was die beiden vorhin besprochenen Sammelwerke nur unvollkommen zu leisten vermochten, eine stufenmässig geordnete Orgelschule, das bietet das nachfolgende Werk in einer ungleich besseren Weise.

3. Theoretisch-praktische **Orgelschule** zur Förderung eines einfachen, kunstmässigen und religiösen Orgelspiels, wie zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste, von **C. H. Strube.** In drei Bänden.

Erster Band: **Vorstudien.** 2. Auflage, revidirt von **G. H. Bodenstein.**

Wolfenbüttel, L. Holle's Nachfolger. (Ausgabe Holle No. 822ª.) 108 Seiten quer Folio. Pr. 4 *M*.

Der Autor ist bereits verstorben; er war Organist und Seminar-Musiklehrer in Wolfenbüttel. Sein Werk wird jetzt neu herausgegeben von einem Collegen, der dieselbe Stellung in Braunschweig hat. Der neue Herausgeber ist aber gar zu wortkarg. Es heisst zwar nur »revidirt von G. H. Bodenstein«, aber eine kleine orientirende Einleitung über den Autor und sein Werk würde Jeder mit Dank entgegen genommen haben; ja wir möchten behaupten, dass das Publikum ein Recht hat, eine solche Beigabe zu erwarten. Jetzt weiss man nicht, wann und unter welchen Umständen dieses Orgelbuch zuerst erschienen ist, welche Verbreitung es gefunden hat, und was sonst noch darüber zu sagen wäre. Ein Datum scheint weder bei der ersten Ausgabe vorhanden zu sein, noch befindet es sich bei diesem Neudruck. Es bedarf also eines besonderen Studiums, um das Jahr des Erscheinens ausfindig zu machen. Das grenzt doch ans Lächerliche.

In der kurzen »Vorerinnerung« bemerkt der Autor, er habe dem ersten Theile seines Präludienbuchs — nämlich dem hier angezeigten Bande — aus gewichtigen Gründen »eine Anleitung zur Erlernung des gebundenen Spiels auf dem Manuale und eine Anweisung zur Behandlung und zum Spiel des Pedals« vorausgeschickt. Was den ersten Abschnitt anlangt, die Anleitung zur Erlernung eines gebundenen Spiels auf dem Manual, so sagt er mit Recht, dass ohne ein gebundenes Spiel auf dem Manual ein gutes Orgelspiel überhaupt nicht möglich ist. »Denn so gewiss es ist, dass das Zeichnen die Grundlage zum Malen, die Arithmetik die Grundlage zur Mathematik ist, ebenso gewiss ist es, dass das Clavierspiel, insbesondere das gebundene, die Grundlage zum Orgelspiel ausmacht.« Und ebenfalls richtig ist, dass »in den meisten selbst bessern Clavierschulen, die allenfalls zum Nachstudiren zu empfehlen wären, darüber auch zu wenig gesagt ist.« Hier hätte aber hinzugesetzt werden sollen, wo der Lernende den wahren, für alle Zwecke ausreichenden Uebungsstoff finden kann. Solches würde auch vielleicht geschehen sein, wenigstens andeutungsweise, wenn der Verfasser in unserer Zeit und nicht, wie wir vermuthen, schon vor mehreren Jahrzehnten sein Buch geschrieben hätte. Dieser Uebungsstoff liegt nämlich einzig und allein in der Claviermusik unserer grossen Orgelmeister aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Voran stehen hier natürlich Bach und Händel; aber eine grosse Zahl Anderer kann genannt werden, welche Stücke geschrieben haben, die, wenn auch weniger gross an Kunst, doch zur Uebung im gebundenen Spiel von gleichem Werthe sind. Damals war die goldne Zeit für den Clavier spielenden Organisten; beide, Clavier und Orgel, waren in ihrem Baue wie in ihrer Behandlungsart so ähnlich, dass sie gleichsam als die zwei Hälften eines Instrumentes angesehen werden können. In der Erkenntniss des Reichthums, den wir nicht nur in der Orgel-, sondern auch in der Claviermusik jener Zeit besitzen, haben wir nun doch in den letzten Jahrzehnten einen kleinen Fortschritt gemacht, und deshalb sagten wir soeben, dass solches auch auf den Verfasser wohl einigen Einfluss gehabt haben würde, wenn er sein Orgelbuch erst jetzt geschrieben hätte. Als völlig gewiss lässt es sich übrigens nicht behaupten, denn es ist auffallend, wie wenig der Werth der älteren Claviermusik gerade von den Schullehrern und Organisten bis jetzt erkannt worden ist. Von den zahlreichen didaktisch-musikalischen Publicationen aus jenen Kreisen wüssten wir nicht eine einzige

zu nennen, welche diesen Gegenstand mit einigem Verständniss behandelte. Man scheint dort seinen wahren Vortheil noch wenig zu kennen, denn wer die genannte altclassische, auf orgelmässiger Grundlage entstandene Claviermusik übt, der wird gleichsam von selber ein Orgelspieler. Halb oder ganz vergessene Componisten sind für diesen Zweck wichtiger selbst, als manche hochberühmte Namen der Gegenwart. Für einen Organisten ist z. B. ein Mann wie der Franzose Franz Couperin, welcher um 1700 blühte, von grösserem Werth als Franz Schubert. Aber diejenigen, welche es zunächst angeht, sind noch so fern davon, dieses zu erkennen, dass eine solche Behauptung ihnen fast abenteuerlich erscheinen wird. Der Organist und Schullehrer ist zugleich vielfach Musiklehrer; als solcher, und meistens auch als Leiter eines Gesangvereins, muss er die gangbare musikalische Literatur kennen, bis auf den neuesten sogenannten Fortschritt hin — das Weitere ergiebt sich daraus von selbst. Das Resultat ist eine vollständige Zersplitterung und Zerfahrenheit, woraus die wahre Kunst niemals Gewinn ziehen kann. Nun sind wir wahrlich weit entfernt, die bestehenden Verhältnisse einfach auf den Kopf zu stellen und zu verlangen, der mitten im bürgerlichen Leben stehende und sein Brot oft nur durch unablässiges Stundengeben verdienende Organist solle sich von allem abwenden, was seine Schüler an Musik mitbringen. Dies soll und kann er keineswegs; aber was verlangt wird, ist dieses, dass er selber auf dem richtigen Wege fachmässig gebildet wird. Doch selbst in dieser Forderung sind wir billig, insofern wir nicht einmal beanspruchen, dass die Seminar-Musiklehrer diesen richtigen Weg selbständig aufsuchen, also nach Theorie und Praxis in die Pfade der alten Tonlehre wieder einlenken sollten. Denn dieses würde eine wissenschaftliche wie künstlerische Selbständigkeit erfordern, welche von ihnen zu verlangen sehr unbillig wäre. Hieraus folgt aber zugleich, dass sie nun auch nicht mehr thun sollten, als sie wirklich thun können; es folgt, dass die Grundzüge der Musikunterweisung sowohl theoretisch wie praktisch von einer höheren Instanz festgestellt und den betreffenden Organen nur zu einer mehr oder weniger modificirten Ausführung übergeben werden müssen. Damit wird der gegenwärtige verwilderte Zustand einer einheitlich geordneten Lehrweise Platz machen und dann erst wird man sagen können, dass neben den übrigen Lehrfächern auch der ganze von Seminarien ausgehende Musikunterricht durch die oberste Schulbehörde wirklich geleitet werde. Bis jetzt war solches nicht der Fall, und die Musik hat hiervon den grössten Schaden gehabt.

Von Strube's Uebungen im »gebundenen Spiele« ist im Einzelnen wenig zu sagen. Sie sind fortschreitend geordnet und erfüllen ihren Zweck. Die »Sätze mit Bindungen und Synkopen« S. 8 ff. hätten sich recht gut mit contrapunktischen Bezeichnungen versehen und darnach umarbeiten lassen, wodurch sie für den theoretischen Unterricht, nämlich für die Lehre von der Stimmführung, brauchbar gewesen wären. Jetzt sind sie lediglich als Fingerübungen anzusehen. Bei den voraufgehenden einfachen Gängen fällt uns Seite 6 eine Anmerkung auf, welche lautet: »Die Molltonleitern werden so gespielt, wie es die Natur des musikalischen Gehörs in der Modulation verlangt, das heisst: nach oben wie nach unten gehend nur die siebente Stufe erhöht, also gleich.« Nach diesem Dictum verlangt »die Natur des musikalischen Gehörs in der Modulation« *c d es f g as h c*, und zurückgehend ebenso. Es ist sonderbar genug, passt aber völlig in unsere Lage, welche den Individualitätstrieb auf Kosten des Ganzen begünstigt — es ist sonderbar, dass ein einzelner Organist an einem entlegenen Orte sich herausnimmt zu bestimmen, was »die Natur des musikalischen Gehörs in der Modulation« verlange, zu bestimmen angesichts der grossartigsten ...axis und Production von Jahrhunderten, durch welche das gerade Gegentheil bezeugt und zugleich der Schlüssel gegeben wird zum Verständniss der wahren »Natur des musikalischen Gehörs in der Modulation«. In dieser Modulation, soweit sie auf Stimmführung beruht, sind wir nicht fort-, sondern weit zurück geschritten, weit vom wahren Ufer verschlagen.

Als den besten Theil dieses Buches, soweit es Orgelschule sein soll, sehen wir das an, was das Pedal betrifft, und der Verfasser scheint es ebenso angesehen zu haben, da er in einem musterhaft weitschweifigen Satze hierüber sagt: »Sodann [ist eine Schule für das Pedal vorausgeschickt], weil ich in meiner Art und Weise das Pedal zu spielen, den Schüler damit bekannt zu machen und darin zu bilden, namentlich was gewisse Applicaturen auf demselben betrifft, von der mancher anderer Orgelspieler, namentlich von der Art mancher Verfasser und Herausgeber von Pedalschulen hie und da abweiche, und weil ich zur Bezeichnung der Applicatur desselben besondere und, soviel mir bekannt, bis jetzt noch von Niemandem gebrauchte und, wie ich meine, entsprechendere Zeichen, als die bisher dazu benutzten, erfunden und angewandt, mit deren Bedeutung der sich meiner Präludien, bei welchen ich dieselben durchgängig angewandt, bedienende Spieler vorher erst genau bekannt gemacht haben muss, wenn ihm anders das Ueben derselben verständlich, förderlich und nützlich werden soll.« Diese Art der Erklärung und Empfehlung der neuen Einrichtung hat wohl nicht viel zur Verbreitung derselben beigetragen. Die erwähnte Bezeichnung der Applicatur besteht in einigen Zeichen für den verschiedenartigen Gebrauch der Füsse, oder für das was man Fusssatz als Gegenstück des Fingersatzes nennen könnte. Dieser neue Fusssatz besitzt alle Kennzeichen einer glücklichen Erfindung: er ist einfach, für alle Fälle ausreichend, und höchst anschaulich. Im Grunde ist es nur ein einziges Zeichen, dessen verschiedene Modificationen die verschiedenen Fussbewegungen angeben. Warum ist nun dieser Fusssatz nicht längst allgemein geworden? Aus demselben Grunde, aus welchem so viele glückliche und richtige Gedanken bei uns irgendwo stecken bleiben, ohne allgemeiner bekannt und von einem Centralpunkte aus für die Oeffentlichkeit nützlich zu werden. Ein Organist und Seminar-Musiklehrer im Braunschweigischen ersinnt eine sehr passende Pedalbezeichnung — sollte dies einen Organisten und Seminar-Musiklehrer im Sächsischen oder Schlesischen veranlassen, die Neuerung anzunehmen? Nicht im mindesten; der Autor hat bei Lebzeiten niemals Aussicht, mit seiner Erfindung weiter zu kommen, als der Kreis seiner persönlichen Freunde reicht. Und diese Freunde verbreiten ihre Producte gegenseitig, nicht weil sie, objectiv betrachtet, unter dem Vorhandenen das Beste sind, sondern wegen ihres freundschaftlichen Ursprunges; die Sachen müssen gut sein, denn sie rühren ja von einem guten Freunde her. Dieser gevatterliche Standpunkt ist es, welcher bei aller Rührigkeit Stillstand und Zersplitterung verursacht. Ohne näheres Eingehen auf die Sache könnte man vielleicht meinen, durch eine grössere Centralisation würde die freie Bewegung und damit auch die Production in den verschiedenen Wirkungskreisen gehemmt werden. Das vorliegende Beispiel zeigt aber vielmehr, dass das Umgekehrte der Fall ist. Besitzen wir einen wirklich dirigirenden Mittelpunkt, so kann Jeder, der im Kleinen oder Grossen etwas Musterhaftes producirt, damit leicht an die Centralstelle und von dieser aus auf friedlichem und würdigem Wege in die betreffenden Kreise gelangen. Sein Werk wie seine Person befindet sich dann in einer weit gesicherteren Stellung. Das Halbe, das Unreife freilich wird zurück gedrängt — aber dies ist es gerade, was man im Interesse der Kunst wünschen muss.

Strube's Pedalschule ist ein vorzügliches Werk, im kleinen Umfange vielleicht das beste dieser Art. Sie verdient allein schon, dass man sich den Band kauft. Dagegen haben die von

S. 55 an folgenden 80 Präludien für drei und vier Stimmen keinen anderen Vorzug, als dass sie leicht spielbar, melodiös und in der Modulation nicht affectirt sind. Auch dass sie aus den Fingern eines erfahrenen Organisten stammen, sieht man leicht. Dennoch können wir dieselben durchweg nicht für passende Orgelsätze halten. Der Autor hat sich darüber in der »Vorerinnerung« S. 56 ausgesprochen: er will damit »der höhern echten Orgelspielkunst« nichts zu leide gethan, sondern nur in den wenig vorbereiteten Seminaristen den »Sinn für kirchliche Musik belebt und gepflegt« haben. Die Absicht ist löblich, aber der eingeschlagene Weg ist verfehlt, denn sämmtliche Präludien haben eine liedmässige Fassung, so dass die Perioden nach den Zeilen gebildet werden. Der bequeme Stümper, welcher sich in dieser Weise erst festgesetzt hat, wird niemals mehr den Weg zur »höhern echten« Orgelkunst finden; er wird des Sonntags alles Mögliche auf seinem Instrument loslassen, Männergesänge und dergleichen, aber das Richtige wird man nicht zu hören bekommen. Dieser Uebelstand — der Irrthum geschickter und von den besten Absichten erfüllter Orgellehrer — rührt daher, dass uns die wahre Tradition und damit die rechte Erziehung fehlt. Diese wieder zu gewinnen, muss vor der Hand unsere wichtigste Aufgabe sein. Keiner wird grösseren Nutzen davon haben, als der befähigte und eifrige Seminar-Musiklehrer.

Neueste Opernaufführungen in Paris.

Erster Artikel.

Grosses Opernhaus: Polyeuct, Oper in 5 Acten, Text von den Herren Jules Barbier und Michel Carré, nach der Tragödie von Corneille, Musik von Herrn Charles Gounod.

(Schluss.)

Der fünfte Act ist sehr kurz; er enthält nur das Credo und die Circus-Scene. Polyeuct legt in Gegenwart der versammelten Priester und des Volkes sein Glaubensbekenntniss ab; auch Paulina, ebenfalls von der göttlichen Gnade erleuchtet, stürzt sich in die Arme ihres Gatten, um sein Loos zu theilen und mit ihm zu sterben.

»Dein Blut löst mir der Augen Binde,
Dass ich bei deinem Gott den Himmel finde.
Paulina's Taufe waren Liebesthränen,
Ich sehe, glaube, bin vom Irrthum frei;
Ich bin nun Christin und mein einzig Sehnen
Ist, dass dein Glaube auch der meine sei.«

Die Gitter der Arena schliessen sich hinter den beiden Martyrern, und der Vorhang fällt, ohne dass man die Löwen gesehen oder auch nur brüllen gehört hätte.

Nach dem fünften Acte ist Herr Georges Coleuille, der jüngste Opern-Regisseur, vorgetreten, um uns nach einem alten Herkommen (wir hätten zu dieser langen Aufzählung eine besondere Decoration gewünscht) die Autoren und den Componisten, den Maler und die Decorateure, den Balletmeister und den inscenirenden Regisseur, die Costümiers und die Maschinisten, kurz alle jene aufzuzählen, die einen mehr oder minder wesentlichen Antheil an dem Erfolge des »Polyeuct« gehabt haben. Diese Eröffnungen an das Publikum am Schlusse einer Vorstellung oder eines Werkes haben sich überlebt. Man hat die Claque abgeschafft, möge man nun auch dieses Haranguiren durch den Regisseur abschaffen und ganz einfach die Namen der Autoren und welche man sonst noch will auf den Zettel setzen.

Die Oper »Polyeuct« hält die Mitte zwischen einer lyrischen Tragödie und einem Oratorium. Herr Gounod sagte uns eines Tages, »Polyeuct« könnte eben so gut auf der Estrade eines Concertsaales von Sängern im schwarzen Fracke aufgeführt werden. Wir jedoch glauben, dass »Polyeuct« dem grossen Publikum gegenüber nicht unwesentlich gewinnt, wenn er wie geschehen dargestellt wird. Das was Herr Gounod sagte, ist lediglich die einfache Aeusserung eines von dem Werthe seines Werkes überzeugten Musikers, der sich einigermaassen über den musikalischen Geschmack und die Intelligenz des Publikums Illusionen macht. »Polyeuct« ist mit dieser Pracht der Inscenirung und ungeachtet der mystischen Färbung einiger Tableaus in der grossen Oper ganz an seinem Platze. Möge er dort bleiben und sich so lange als möglich behaupten.

Wir haben aus Anlass der Partitur des »Polyeuct« Herrn Gounod den Vorwurf machen hören, dass er sich zu oft an sich selbst erinnert und seine Inspirationen in Formeln eingekleidet habe, die allerdings ihm eigen sind, die man aber bei ihm schon seit lange kennt; mit Einem Worte, dass er zu sehr Gounod gewesen sei. Aber, offen gesagt, was hätte er denn Besseres thun können? Andere haben sich Mühe gegeben, Gounod nachzuahmen, und versuchen es noch. Aber bis jetzt ziehen wir seine eigene Manier vor: sie ist eigenthümlicher.

Also wenn man ihn im »Polyeuct« wiederfindet — und ich für meinen Theil finde ihn gern wieder — mit den ihm so eigenthümlichen Formeln und Cadenzen, mit seiner correcten, eleganten Phrase, mit seinen feinen Ciselirungen und reinen Harmonien, mit seiner liebenswürdigen Kunst und seinem eindringlichen Reize; wenn er im »Polyeuct« wie im »Faust«, in »Romeo und Julie«, in »Sappho«, in der »Gallia«, in »Mireille« seinen Stil feststellt und seine Persönlichkeit wahrt, so hätten wir wohl sehr Unrecht, ihm dies zum Vorwurfe zu machen oder uns darüber zu beklagen.

Vom Beginn seiner Carrière an, als er sich ein so legitimes Renommée erworben hatte, hat Herr Gounod seinen Ton angegeben und die Bahn vorgezeichnet, welche er wandeln wollte. Er hat den Genius Berlioz' an sich vorüber ziehen sehen und sich zu ihm hingeneigt; er hat alle Phasen der Wagner'schen Bewegung verfolgt und wurde davon nicht berührt; fest in seinen Ueberzeugungen, unerschütterlich in seinen Grundsätzen wie in seinem Glauben, ist er seinen Göttern treu geblieben, indem er andern weniger wie er Begabten die Unsicherheit des Umhertastens, des Suchens und die Gefahren einer verzögerten Umgestaltung überliess.

Wir aber wollen unseren Gewohnheiten treu bleiben und die Leser nicht durch allzu technische Ausdrücke in Analysirung der Partitur des »Polyeuct« ermüden.

Man hat wohl schon beim Durchlesen der vorstehenden Bemerkungen wahrgenommen, dass der Compositeur, indem er sich vollständig zum Niveau der sehr dramatischen Situationen aufschwang und mit grosser Wahrheit im Ausdrucke des christlichen und des heidnischen Elements eines dem andern gegenüber stellte, die secundären Zwischenfälle, welche die Autoren des Librettos geschickt um die Grundidee des Dramas gruppirt haben, durchaus nicht vernachlässigt hat. Und unter der Feder des inspirirten Meisters sind aus diesen Zwischenfällen Bestandtheile von wesentlichem Werthe geworden, deren Mehrzahl mit exquisitem Geschmacke eingeführt ist. Solche sind z. B. der Chor des Gefolges der Paulina im ersten Acte, der Festgesang, welchen man beim Aufgehen des Vorhangs zum folgenden Acte in den Coulissen vernimmt und der einigermaassen an den Chor der Sabäer in der »Königin von Saba« mahnt; noch mehr die von Sextus gesungene Barcarole und die ersten Phrasen des Duetts zwischen Paulina und Sever, welchem die Autoren einen viel intimeren, zärtlicheren und in Folge dessen vom Standpunkte der Tragödie weniger edlen Charakter gegeben haben, als er bei Corneille besitzt. Ueberdies möchte ich wegen seines schönen pastoralen Colorits das Recitativ auf Einer Note

hinsichtlich der von dem sterbenden Nearch dem Polyeuct hinterlassenen frommen Schrift anführen, sowie auch im Ballet die einschmeichelnde Melodie bei der Erscheinung der Venus.

Die grossen Ensemblesätze sind mit meisterhafter Ausführlichkeit behandelt und von mächtigem Hauche belebt; das Finale des ersten Actes (Quartett mit Chor) mit seiner schön emporstrebenden Progression, die Christenscene und die Taufe Polyeucts, die Zertrümmerung der Götzenbilder und der Gebetchor, die Scene mit dem Credo und die Bekehrung der Paulina sind lauter Stellen, welche zu den besten und wirksamsten des Meisters gezählt werden können.

Wenn der Aufruf an Vesta, der in so reinen und classischen Linien bis zur Modulation nach D-moll gezeichnet ist, und der Priester-Marsch des Pan an Mozart und Gluck erinnern, so ist dies ohne Zweifel aus dem Grunde der Fall, weil der Componist beim Niederschreiben selbst daran gedacht hat; er wird deshalb von jenen gewiss nicht getadelt werden, welche wie er in der steten Bewunderung und Betrachtung dieser unvergleichlichen Genien leben. Fügen wir unserm Lobe noch die Erwähnung des erhabenen Schwunges der Recitative zum Duette im ersten Acte zwischen Polyeuct und Paulina hinzu, des Dialogs zwischen Polyeuct und Nearch, der im Gefängnisse von Paulina's Gemahl gesungenen Stanzen, des Marsches, dessen Motiv von den Saiteninstrumenten im Unisono ausgeführt wird und der schönen bereits in der Introduction zum Vorschein gekommenen Stelle, welche Polyeuct zum Martyrertode begleitet. Sie ist in Es-moll, wendet sich nach B-dur und schliesst in B-moll mit dem Eintritte des Chors. Es liegt mir die Partitur vor; diejenigen, welche mehr zu wissen wünschen, mögen meinem Beispiel folgen.

Mlle. Gabriele Krauss — wir haben es oft gesagt, weil wir keine Gelegenheit versäumen, es zu wiederholen — ist eine grosse Künstlerin und sicherlich die erste lyrische Tragödin der Gegenwart. Das Peplum lässt ihrer majestätischen Gestalt gut; die stürmischen Ausbrüche der Leidenschaft sind wie geschaffen für ihre heisse und durchdringende Stimme, wie auch die Gefühle von einfachem und grossartigem Charakter mit einem reineren und erhabeneren Talente nicht ausgedrückt werden können. Herr Lasalle ist ein ausgezeichneter Sänger, der über ein wundervolles Instrument verfügt. Welch ein Zauber, welche sympathischen Intonationen in dem ganzen Umfange dieses prachtvollen Organs!

Warum hat sich aber Herr Salomon einen Christuskopf gemacht? Wenn Paulina sich ihm zu Füssen wirft, so glaubt man das Gemälde von dem schönen Nazarener und der Ehebrecherin vor sich zu haben. Er hat sich nichts desto weniger die Rolle des Polyeuct mit vieler Kunst angeeignet, und obwohl dieselbe ein wenig zu sehr in jenen Noten des Mediums seiner Stimme liegt, welche nicht die besten sind, so hat er sie doch ausgezeichnet gesungen. Die Partien des Felix, Nearch, Albin, Sextus und Simeon stehen entschieden in zweiter Reihe, werden indessen ebenfalls von talentvollen Künstlern dargestellt, welche nicht nach der Wichtigkeit ihrer Rollen die Sorgfalt, ja ich möchte lieber sagen: den Eifer, den sie auf deren Interpretation verwendeten, bemessen haben.

In dem Ballette und in der Rolle der Venus (entschuldigen Sie das Wenige, möchte man mit Rossini sagen) hat ein neuer Stern debutirt, der sich Mlle. Mauri nennt. Man sagt, sie sei Spanierin. Die junge Ballerina pirouettirt auf ihren Fussspitzen mit einer unvergleichlichen Leichtigkeit; sie besitzt Kraft, Grazie, Action und Lächeln, eine feine Taille und ein niedliches Füsschen. Das Bein ist indessen etwas mager. So ging wenigstens in den Couloirs die Rede unter den Melomanen, welche über die verschiedenen Anziehungspunkte des Ballets in »Polyeuct« sich besprachen. *L. v. St.*

Berichte.

Leipzig, 1. December.

⊙ Den versprochenen ausführlichen Bericht über das vorgestern stattgehabte Grieg-Concert müssen Sie mir erlassen; denn ich gestehe, dass ich den Saal mit dem Gefühle einer starken Enttäuschung verlassen habe, und dass es mir nicht leicht wird, überhaupt über den Abend zu berichten. Ich kannte Grieg's G moll-Violinsonate, hatte sie öfter sehr gut spielen hören und hoffte sie noch besser spielen zu hören — diese Hoffnung trog mich; Herrn Eduard Grieg's Spiel ist recht fertig, auch gut nüancirt aber zu manirirt, und speciell gestern liess sich der Componist einigemale zu sehr von seinem Werke fortreissen — zum Schaden des letzteren. Herrn Grieg's Landsmännin Fräul. Rytterager spielt die Sonate besser. Doch das war nicht das Schlimmste. Da die Violinsonate schon eine Reihe von Jahren gedruckt ist, so glaubte ich, von den neueren Compositionen, welche das Programm aufwies, Reiferes, Entwickelteres erwarten zu dürfen, besonders von dem Streichquartett (G-moll, Manuscript). Leider hat sich diese Erwartung nicht bestätigt. Von Nummer zu Nummer (die Violinsonate wurde zuerst gespielt) wuchs eine unangenehme Spannung, die sich meiner bei den ersten von Frl. Sciubro vorgetragenen Liedern zu bemächtigen anfing. Diese Spannung steigerte sich beim Streichquartett zu offenem Unwillen über den Mangel an Natürlichkeit und harmonischer Logik, sowie über eine mir unbegreifliche besondere Freude an wüstem Geräusch. Die gesunden lyrischen Momente des Streichquartetts sind zumeist Anleihen an die G moll-Violinsonate. Das Andante (Romanze) hat zum Hauptthema eine ganz ansprechende aber nicht bedeutende Cantilene, die vom Cello angefangen und von der Primgeige fortgeführt wird. Am erquicklichsten ist noch der letzte Satz (*al Saltarello*), der einige frische und neue Gedanken enthält; doch fehlt's auch darin nicht an unzartem Lärmeffect. (Einige Wagnerianismen fanden sich auch ein, nämlich die andauernd tremolirende leere Quinte Fortissimo aus dem Fliegenden Holländer und das Rauschwerk des Walkürenrittes, aber ohne thematischen Fonds.) Ueber die Leistung des Heckmann'schen Quartetts weiss ich unter diesen Umständen nicht zu urtheilen; möglich, dass es in allen Stücken den Intentionen des Componisten gerecht geworden — dann trägt dieser allein die Schuld an alle dem Lärm —, vielleicht haben aber auch die Interpreten etwas zu stark aufgetragen: zur Ehre des Componisten der G moll-Sonate möchte ich's annehmen. Frl. Sciubro machte einen durchaus unbedeutenden und unsicheren Eindruck. Die Stimme ist allerdings nicht ohne Schmelz, aber nicht gross, und stark tremolirend; häufig war eine erhebliche Schwankung der Tonhöhe bemerklich, wohl theilweise verschuldet durch die abenteuerliche Harmonik der Composition, theilweise aber gewiss auf eine unverkennbare Aengstlichkeit zu schieben. Weshalb die Sängerin auswendig sang, da sie doch den Text nicht ordentlich auswendig wusste, war nicht recht ersichtlich. Am besten nächst der Violinsonate wirkten die Clavierstücke, doch fanden sich auch in diesen Momente aus jener, und allzuhäufige Wiederholungen wirkten ermüdend. Das Originelle in Grieg's Harmonik besteht der Hauptsache nach in einigen reinen Moll-Wendungen, die skandinavisch-national sind; in der Violinsonate sind dieselben mit viel Geschmack und künstlerischem Zartgefühl zur Verwendung gekommen. Die Einführung der Moll-Oberdominante neben der Dur-Oberdominante in Moll ist eine sehr wirkungsvolle Bereicherung der harmonischen Mittel und der Moll-Accord mit kleiner Unterseptime eine der schönsten, weil mildesten Dissonanzen. Ein ernstliches Memento, eine Ermahnung zur Umkehr möchte ich aber dem noch jugendlichen Componisten zurufen, wenn ich der vielen völlig willkürlichen, manchmal geradezu beleidigenden Accordfolgen gedenke, welche in dem Quartett mit thematischem Charakter auftreten. Natur! Natur und abermal Natur! Herr Grieg hat durch die Sonate bewiesen, dass er neu und doch natürlich schreiben kann: suche er doch nicht ferner sich selbst zu überbieten, sondern halte sich an das Natürliche; des Neuen wird sich dann gewiss noch genug einstellen!

Nachrichten und Bemerkungen.

* (Hummel als Improvisator.) Der 100jährige Geburtstag Hummel's, auf welchen diese Zeitung mehrfach hingewiesen hat, ist wenigstens in Weimar festlich begangen. Hierbei erfuhr man, dass seine Frau dort noch lebt und nebst Kindern u. s. w. an dem Feste theilnehmen konnte. Professor J. C. Lobe in Leipzig, ein Mitglied der Weimarer Kapelle unter Hummel, wurde hierdurch angeregt, in der »Gartenlaube« von einem Concert zu erzählen, welches unter Hummel's Betheiligung in Jena stattfand und in welchem seine vielbewunderte Improvisationskunst besonders glänzend hervortrat. Die »Meister Hummel in Jena« überschriebene Mittheilung lautet im Wesentlichen: ». . . Ich bin auf meinem langen Lebenswege niemals einem Künstler begegnet, dessen Gestalt und Physiognomie so wenig die künstlerische Seele verrathen hätten, wie dies bei Hummel der Fall war: eine untersetzte, wohlbeleibte Gestalt, sehr lange Arme, mit dicken fleischigen Händen und Fingern, welch letzteren man ihre unerhörte Behendigkeit unmöglich ansehen konnte, ein roth aufgedunsenes Gesicht ohne Physiognomie — denn diese hatten die Blattern gänzlich verwischt, und was man etwa durch besondere Aufmerksamkeit noch daraus hätte abstrahiren können, vereitelte er durch die entsetzliche Angewohnheit einer unaufhörlichen Gesichts- um nicht zu sagen Fratzenschneiderei. Seine Gesichtsmuskeln schossen wie die Ungethüme in dem durch's Mikroskop betrachteten Glase Wasser, immerwährend feindselig gegen einander. Auch dachte er gar nicht daran, sich durch Kleidung, Haltung, Blick, Haarschnitt etc. das Ansehen eines Genies zu geben. Man hätte ihn viel eher für einen ehrlichen Pachter als für einen der berühmtesten Tonkünstler seiner Zeit halten können. »Na! wartet nur — auf den Abend!« dachte ich, als ich die zweifelhaften Gesichter bemerkte. Und der Abend kam heran. Ich übergehe den stürmischen Empfang des Meisters, die athemlose Spannung bei seinem Gang zum Flügel und rede nicht von unseren Productionen. Ich schildere nur den Schluss des Concerts: Man hatte Hummel, wie natürlich, um eine Improvisation gebeten. Nicht Wenige haben die Meinung ausgesprochen: ohne sich dazu vorzubereiten, könne auch ein Hummel unmöglich in so schwierigen Passagen und künstlichen contrapunktischen Combinationen phantasiren. Der heutige Abend lieferte eine Widerlegung dieser Behauptung. Auf dem Gange zum Flügel kam er an dem Pulte vorbei, an das ich mich als Zuhörer postirt hatte. Er hemmte seine Schritte und raunte mir zu: »Ich möchte den Herren Studiosen gern eine Freude machen, ein Studentenlied mit vorbringen, aber ich kenne keins. Können Sie mir eins vorschlagen?«. »Nehmen Sie ‚Was kommt dort von der Höh'‚« sagte ich, »das ist eins der einfachsten und auch dem Publikum bekanntesten.« — »Schreiben Sie mir's schnell auf!« sagte er, indem er bei mir stehen blieb. Ich riss einige leere Zeilen von dem letzten Blatte der auf meinem Pulte liegenden Orchesterstimme und notirte mit Bleistift die Melodie. Die Spannung im Auditorium während dieser wenigen Minuten! Als ich fertig war, warf er einen sinnenden Blick darauf, setzte sich an's Instrument und begann. Ja, wenn die arme Feder schildern könnte, was nun folgte! Viele, viele Jahre sind seit jenem Abende dahingeschwunden; der liebe Meister ruht längst im Grabe. Tausende von Scenen, Momenten, Ereignissen, Empfindungen sind aus meinem Gedächtniss vollständig verschwunden, aber jene Improvisation lebt noch hell in meiner Erinnerung, wahrscheinlich weil ich sie mir oft genug zurückgerufen habe. Beim Anfange seines Spiels war er noch der vollbewusste Künstler, bald aber wurde er warm und versank nun ganz in seine innere Tonwelt, während die äussere rund um ihn herum, wenn nicht ganz verschwand, so doch sich in dichten Nebel für ihn verlor. Dies merkte ich jedesmal an seinem röther werdenden Gesichte und dem zeitweilig erhobenen Haupte. In jenem Augenblicke hätte die Schlacht bei Jena um ihn herum wüthen können, er würde nichts davon gehört und fortphantasirt haben, bis die hereinströmenden Feinde ihn aus seinen Visionen gerissen hätten. Indem noch ein prachtvoll einleitendes Largo zu ersterben schien, lugten schon einzelne kleine Tonformelchen hervor, von denen der Uneingeweihte sicherlich noch nicht wusste, woher sie kamen und wohin sie wollten. Wie aber manche Zauberkünstler erst ein einzelnes Glied erscheinen lassen, dann ein zweites, drittes und so weiter, bis die ganze Gestalt vor dem Zuschauer steht, so reihten die sich erst zerstreut erscheinenden Phrasen bei Hummel mehr und enger aneinander, bis plötzlich eine bekannte Melodie, diesmal die Menuett aus »Don Juan«, in die Ohren und Herzen der Zuhörer fuhr. Diese Menuett variirte Hummel auf die mannigfaltigste und wunderbarste Weise. Schon kamen Wendungen, Uebergänge etc., überhaupt Gedanken vor, so wunderbar schöner, genialer, überraschender Art, wie sie kein Componist der Welt am Pulte findet, wenn sie erst den erkältenden Weg durch die Feder auf's Papier machen müssen, wie sie sich nur dem Genie im Momente des Phantasirens unmittelbar in dem entflammten Geiste offenbaren können. Doch, was sind Worte, wenn sie Töne malen sollen! Er ging jetzt wieder in das erste Largo über, brachte es aber in ganz anderen Farben, ganz anderem Ausdrucke:

Stürmend von hinnen jetzt, wie sich von Felsen
Rauschende, schäumende Giessbäche wälzen, —
Holdes Gesäusel bald,
Schmeichlerisch linde
Wie durch den Eichenwald
Buhlende Winde.

Nun aber kam erst die Hauptsache für heute. Plötzlich nämlich sprang es hervor, das alte: »Was kommt dort von der Höh'«. Wie von einem elektrischen Schlage getroffen, zuckten die Musensöhne auf bei den lieben, bekannten Tönen, an die sich die Erinnerungen so seliger Stunden ihres akademischen Lebens knüpften, und nicht wenig geschmeichelt fühlten sie sich zugleich durch die Ehre, welche ihnen der grosse Meister durch die Wahl eines ihrer Lieder offenbar erzeigen wollte. Und hier auch, bei der hundertmal selbst gesungenen Melodie, konnten sie so recht con amore allen den wunderbaren Verwandlungen folgen, die der geniale Meister damit vornahm. Wie wurde den Zuhörern aber erst, als sich neben dem Studentenliede plötzlich zugleich die Menuett aus »Don Juan« hören liess, und nun beide, bald allein, bald abwechselnd aus einem immer höher und mächtiger anschwellenden Tonstrome hervortönten! — Als der Meister geendet, herrschte einen Moment Todtenstille. Das Publikum schien sich besinnen zu wollen, ob denn das eben Gehörte Wirklichkeit oder nur ein entzückend zauberischer Traum gewesen, dann aber brach ein solcher Sturm des Beifalls aus, wie ich ihn bis dahin in solcher Allgewalt noch niemals vernommen und nicht für möglich gehalten hatte. . . . »Das war ein guter Gedanke — mit Ihrem Studiosenlied«, sagte Hummel zu mir, als wir unter dem vom Saale her noch immer nachdonnernden Beifallssturme die Treppe hinabgestiegen. »Ich glaube, das hat den Burschen Spass gemacht.« — »Ja, das glaube ich auch,« erwiderte ich, indem ich ihm mit Thränen im Auge die kunstreichen Hände küsste. Als Componist zählt Hummel unter den Ersten mit, gehört aber nicht unter die höchsten darunter. Auch als Clavierspieler fand er bald seines Gleichen und wurde endlich überholt. Aber als Schöpfer jener wundervollen, kunstreichen, genialen Augenblicksphantasie hat ihn Keiner jemals erreicht, geschweige denn übertroffen.« (Gartenlaube No. 45 S. 752.)

ANZEIGER.

[283] **Mozart's Werke.**

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Soeben erschienen:

Sämmtliche Pianoforte-Werke.

	ℳ	₰
Für Pianoforte zu 4 Händen (Serie 19. No. 1—8). Compl. Broch.	11	70
Sonaten und Phantasien zu 2 Händen (Serie 20. No. 1—20). Compl. Brochirt	17	40
Einzelausgabe: No. 1—21 à 60 ₰ bis 1 ℳ 50 ℳ.		
Kleinere Stücke zu 2 Hdn. (Serie 22. No. 1—18). Compl. Broch.	7	50
Früher wurden ausgegeben:		
Variationen zu 2 Händen (Serie 21. No. 1—15). Compl. Broch.	9	—

In eleganten Sarsenetseinbanddecken für den Band 2 ℳ mehr.

Leipzig, 5. December 1878. *Breitkopf & Härtel.*

---

[284] In meinem Verlage erschienen soeben:

ZWEI ANDANTE

für Orgel

zum Concertgebrauche

componirt von

Gustav Merkel.

Op. 122.

No. 1 in As dur. Pr. 1 ℳ 80 ₰. No. 2 in A moll. Pr. 1 ℳ 80 ₰.

Zwölf Orgelfugen

von mittlerer Schwierigkeit

zum Studium und zum kirchlichen Gebrauche

componirt von

Gustav Merkel.

Op. 124.

Heft I. Pr. 3 ℳ 50 ₰.

No. 1. Fuga in C dur	Pr. 90 ₰	No. 4. Fuga in E moll	Pr. 90 ₰
No. 2. Fuga in A moll	- 90 -	No. 5. Fuga in F dur	- 90 -
No. 3. Fuga in G dur	- 90 -	No. 6. Fuga in D moll	- 90 -

Heft II. Pr. 4 ℳ.

No. 7. Fuga in D dur	Pr. 90 ₰	No. 10. Fuga in G moll	Pr. 90 ₰
No. 8. Fuga in H moll	- 90 -	No. 11. Fuga in Es dur	- 90 -
No. 9. Fuga in B dur	- 90 -	No. 12. Fuga in C moll	- 90 -

Leipzig und Winterthur. J. Rieter-Biedermann.

---

[285] Soeben erschien in meinem Verlage:

Zweites Quartett

(in D dur)

für

zwei Violinen, Viola und Violoncell

componirt

und Herrn Jean Becker in dankbarer Ergebenheit zugeeignet

von

G. W. RAUCHENECKER.

Pr. 9 ℳ.

Leipzig und Winterthur. J. Rieter-Biedermann.

---

[286] **Festgeschenke.**

Nachstehende **sehr geeignete Weihnachtsgaben** empfehlen wir gütiger Beachtung.

Soeben erschien:

Sammlung

von Aphorismen und Aussprüchen

berühmter Persönlichkeiten über Musik und Musiker

herausgegeben von

Jos. Seiling.

Broschirt ℳ 1,80, in sehr elegantem Leinwandband ℳ 2,40.

Der Herausgeber sagt im Vorworte u. A.: »Alle jene Gedanken, Meinungen, Ansichten und Urtheile, welche mir aus den Werken grosser Denker und Dichter bekannt geworden, habe ich in systematischer Ordnung zusammengestellt, und hoffe damit dem Meister und Jünger der Kunst, wie dem Freunde derselben Anmuthendes, Förderndes und Erquickendes zu bieten.«

Zu Anfang dieses Jahres erschien:

Ein Hundert Aphorismen

Erfahrungen, Ergänzungen, Berichtigungen, Anregungen als Resultate einer dreissigjährigen Klavierlehrerpraxis

von

J. Carl Eschmann.

Brochirt ℳ 2, in hocheleganten Leinwandband ℳ 2,70.

Um die »Aphorismen«, welche die glänzendsten Beurtheilungen und allgemein günstige Aufnahme gefunden, auch durch das äussere Gewand geeignet zum Festgeschenk zu machen, haben wir nach Zeichnung von Künstlerhand einen sehr geschmackvollen Einband herstellen lassen.

Berlin, SW. Hallesche Strasse 21.

Luckhardt'sche Verlagshandlung.

---

[287] Vier altdeutsche

Weihnachtlieder

für

vierstimmigen Chor gesetzt

von

Michael Praetorius.

Zur Aufführung in Concerten, Kirchenmusiken, häuslichen Kreisen, sowie zur Einzelaufführung eingerichtet und als Repertoirestücke des Riedel'schen Vereins herausgegeben

von

Carl Riedel.

No. 1. Es ist ein Ros' entsprungen. No. 2. Dem neugebornen Kindelein. No. 3. Den die Hirten lobten sehre. No. 4. In Bethlehem ein Kindelein.

Partitur und Stimmen 5 ℳ.

Leipzig. **C. F. KAHNT,**

F. S.-S. Hofmusikalienhandlung.

A. v. Dommer's Handbuch der Musikgeschichte 2. Aufl. Preis 12 Mark. Verlag von Fr. Wilh. Grunow in Leipzig. [288]

Hierzu eine Beilage von Breitkopf und Härtel in Leipzig (Mittheilungen No. 9 mit Katalog).

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 18. December 1878. **Nr. 51.** XIII. Jahrgang.

Francesco Antonio Urio.
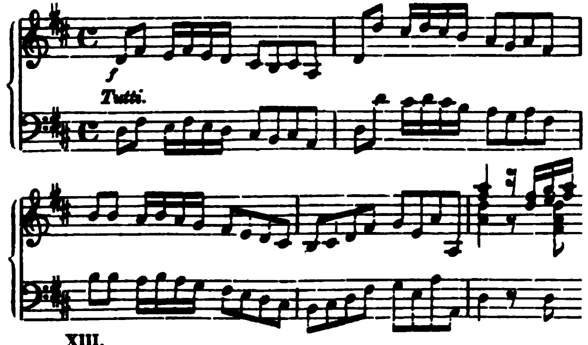
(Fortsetzung.)
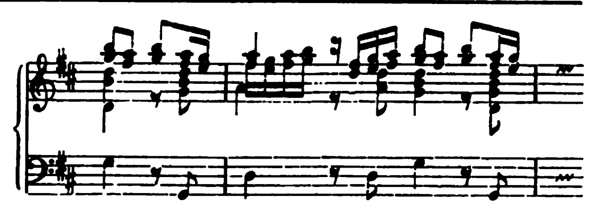
Das Vorhergehende musste gesagt werden, um die Bahn frei zu machen. Wenden wir uns nun zu der näheren Betrachtung des einzigen grösseren Werkes, welches von Urio vorliegt, des oft genannten Te Deum.

Dass es eine für hohe Festlichkeiten bestimmte Composition war, sieht man auf den ersten Blick. Das Orchester ist das grösste und die Begleitung die vollste, welche man nur bei solchen Gelegenheiten im damaligen Italien anzuwenden pflegte. Die fünfstimmigen Chöre weisen ebenfalls darauf hin, sowie der in allen drei Hauptstimmen reich entwickelte Sologesang und die Ausdehnung des Ganzen.

1.

Die Instrumentaleinleitung zum ersten Chore ist pomphaft und ungewöhnlich lang, so dass sie nach damaliger Bezeichnung wohl »Sonata« oder »Sinfonia« genannt werden könnte; sie nimmt zehn Seiten der Partitur ein, ist also länger als der unmittelbar anschliessende erste Chorsatz. Den Anfang dieser Einleitung nun bildet ein Unisono aller fünf Saiteninstrumente (von der ersten Violine bis zum Contrabass hinunter), an welchem auch der Orgelbass theilnimmt. Dieses Unisono ist nur vier Takte lang und ruft gleichsam die voll harmonische Antwort des ganzen Orchesters hervor, wie aus den beiden folgenden Takten zu ersehen ist:
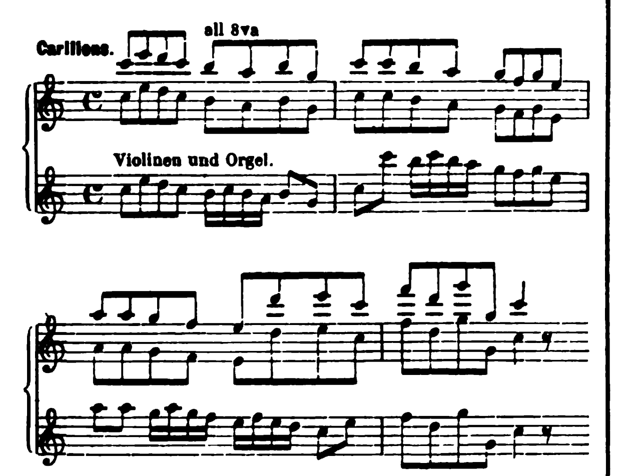




Auf den einstimmigen Anfang platzt der Lärm des vollen Orchesters höchst wirksam herein. Der musikalische Effect wird noch wesentlich erhöht durch die Art, wie diese harmonische Masse aufgebaut ist und austönt. Nach der Erhebung auf A-dur, — alles *forte* oder *fortissimo*, — senkt es sich ganz *piano* ab auf demselben A dur-Accord, gerade so wie Händel es zu machen pflegt: und nach dieser Stille setzt das Unisono-Motiv abermals ein und bringt die harmonische Masse auf's neue in Wallung. Ein solcher Anfang ist gewiss künstlerisch, und die wahrgenommene Wirkung ist erzielt durch eine weise Oekonomie der gewählten Mittel. Herr Hiller redet dem alten Meister daher doch wohl etwas zu nahe, wenn er »die ersten acht [lies: vier], vom Componisten selbst ganz unbeachteten Takte« (S. 108) als ein originelles Beispiel Händel'scher Verwerthung anführt. Hat er damit vielleicht im Sinne, dass besagte vier Takte nach einmaliger Wiederholung bei Urio nicht weiter erscheinen, sondern im Gewühl der Klänge und Stimmen gleichsam verschwinden, also nicht etwa als instrumentales Grundmotiv während des Chores wieder auftauchen, oder dergleichen, so ist das allerdings vollkommen richtig. Aber hiermit wäre dann nicht ein Mangel Urio's, sondern eine allgemeine Eigenschaft der grossen chorischen Composition bis auf Händel's Zeit hin bezeichnet.

Mit dem, was Händel aus obigen vier Takten machte, muss man allerdings keinen Vergleich anstellen, wenn man an Urio's Verwendung dieses Anfangsmotivs Geschmack finden will, denn er hat dasselbe, wie Hiller richtig sagt, »auf die originellste Weise« verwerthet und zugleich in einem unglaublichen Grade musikalisch gesteigert. Dieses Thema ist der Hauptgedanke in dem Carillon-Spiel, mit welchem die israelitische Jugend im Oratorium »Saul« den siegreichen David begrüsst, und schlingt

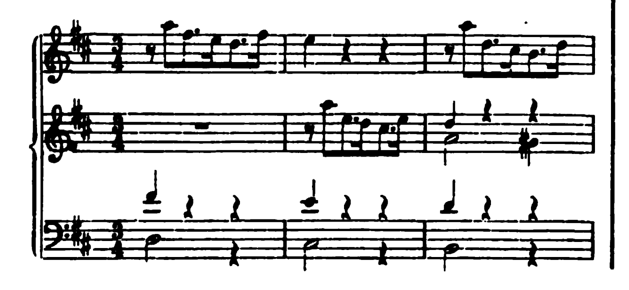
sich dann in mehrfacher Wiederkehr durch den ganzen Gesang. Händel hat die Figur von Grund aus umgebildet und ihr durch eine anscheinende Unregelmässigkeit erst diejenige Gestalt verliehen, welche statt der drei gleichförmigen Takte Urio's eine wirkliche rhythmische Einheit bildet.
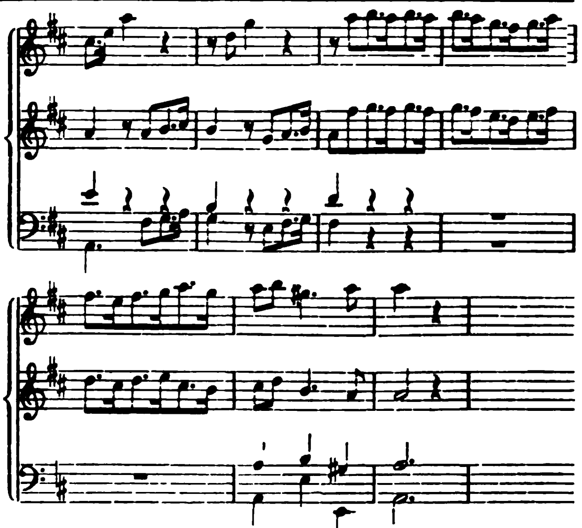


Dabei erscheinen die Sechzehntel nur wie ein untergeordnetes Ornament der Violinen und Orgel, während die durchdringenden Carillons in lebhaften Achteln forttrippeln. Ein weiterer Gegensatz tritt in die Musik mit dem dreistimmigen Jungfrauen-Chore, zu welchem Urio's Motiv als Vor-, Zwischen- und Nachspiel fungirt, bis es bei der sechsten Wiederholung schon so allgemein gezündet hat, dass auch die Stimmen der Krieger mit hervorbrechen, worauf nun Alles in die Musik dieses Ritornell hinein singt. Unterbrochen wird der unwillkürliche Erguss, noch bevor er in das rechte Fahrwasser gekommen war, auf einen Augenblick von Saul's Verfinsterung, um dann aber mit einer solchen Gewalt und in einer so eigenartigen Stärke sich geltend zu machen, wie wir sie fast nur bei Händel kennen. Dies ist allerdings eins der glänzendsten Beispiele von Verarbeitung entlehnter Gedanken, aber es steht keineswegs allein und ist bei ihm im Ganzen mehr als Regel denn als Ausnahme anzusehen.

2.
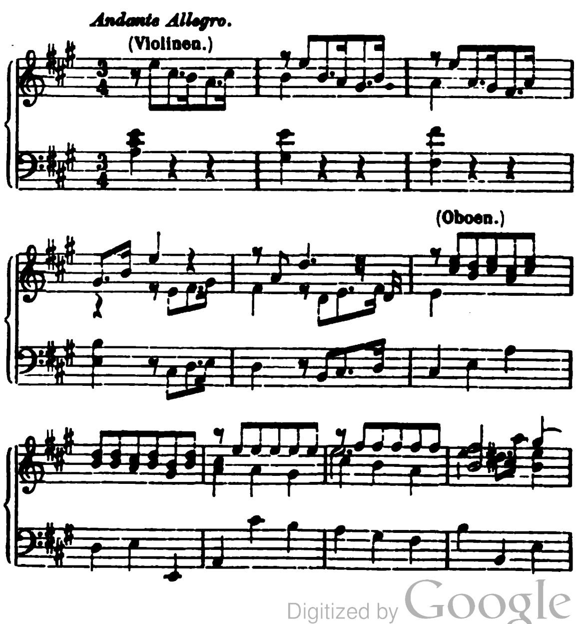
Kein Stück könnte uns dieses wohl besser veranschaulichen, als das unmittbar folgende. Der zweite Chorsatz (*Te aeternum Patrem*) ist von dem ersten nur durch ein kleines Zwischenspiel für Saiten und Bass getrennt, welches ähnlich wie das obige dem Chore als Einleitung dient, dann aber während des Gesanges nicht weiter beachtet wird. Es lautet wie folgt.

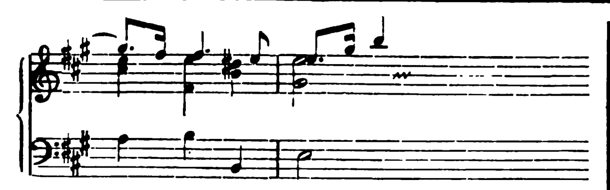




Aus diesem zweiten Vorspiel hat Urio offenbar noch weniger gemacht, als aus dem ersten. Es würde sich bei seiner gehaltvollen und munteren Lebhaftigkeit besonders geeignet haben, um in den folgenden Gesang eingeflochten zu werden; aber eine derartige grössere thematische Gestaltung, wie schon vorhin bemerkt, war damals noch nicht üblich. Was Urio versäumte, das hat Händel allerdings gründlich nachgeholt.

Im »Israel«, welcher unmittelbar nach »Saul« geschrieben wurde, steht das bekannte Bassduett »*Der Herr ist der starke Held*« (S. 153 der Händelausgabe), das grösste seiner Art, in der That alles überragend, was man im reinen Gesange, ohne scenische Darstellung oder sonstige Beihülfen, von zwei Bassstimmen hören kann. Zugleich ist es in den geschlossen kunstvollen Formen eins der ausgeführtesten Duette. Von diesem Stücke nun darf man behaupten, dass es den zehn Takten Urio's entkeimt ist. Dieselben werden zunächst ebenfalls als Vorspiel benutzt, aber zu 40 Takten erweitert und, wie der Anfang zeigt
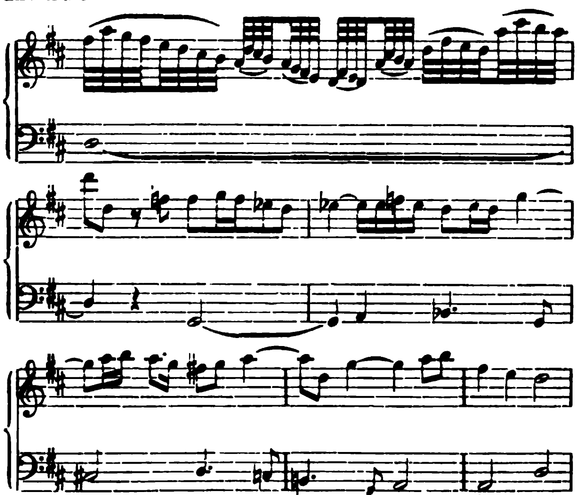




zu einer feinen Gegensätzlichkeit ausgebildet, deren musikalische Bedeutung erst im Verlaufe des Stückes recht klar wird. Hierdurch sind Urio's Takte gleichsam in ihre wahre Heimath gekommen. Nun erst springen sie wahrhaft vor Freude und können sich garnicht mässigen; auch da, wo der Untergang des Feindes in erschütternd ernsten Tönen besungen wird, hüpft das Herz der Sieger in Lust, wie aus dem immer wieder auftauchenden Begleitungsmotiv zu entnehmen ist. Weil es genau immer dort eintritt, wo es die musikalische Empfindung zu steigern geeignet ist und zugleich uns einen Einblick in die Herzensregungen des erretteten Israel thun lässt, ist es musikalisch wie poetisch gleich bedeutungsvoll. Wenn man nun bedenkt, welch eine Musik aus Urio's Thema entstanden ist, so wird wohl Niemand bezweifeln, dass hiermit eine der aller merkwürdigsten und wichtigsten Wandlungen vorliegt, welche ein musikalischer Gedanke erleben kann. Die Nachweise im Einzelnen bei dem Bassduett werden wir sparen können, weil dies Jeder an der Hand seiner Partitur mit viel grösserem Nutzen und Vergnügen selber thun wird.

3.

Ein drittes Beispiel entnehmen wir einem anderen Werke, welches in dieselben Jahre gehört, da es 1740, also nur kurze Zeit nach Saul und Israel geschrieben wurde. Das hierher gehörende Beispiel steht bei Urio ziemlich gegen Ende, nämlich in der Altarie »*Fiat misericordia tua*« als Violinsolo, und lautet



So steht es zu Ende des Vorspiels unmittelbar vor dem Gesange und sodann wenig verändert wieder als letzter Theil des Nachspiels am Schlusse des Stückes. Der begleitende Violinpart ist nun dadurch mit der Singstimme in Beziehung gesetzt, dass in beiden dieselbe Melodie erscheint, sowie auch dadurch, dass Stimme und Begleitung reich mit Verzierungen versehen sind. Aber gerade das Eigenthümliche in dem angeführten Beispiel, nämlich die Modulation durch mehrere *b*-Tonarten, kommt in dem Satze nirgends zur Verwendung; der Gesang bleibt im Gebiet der Kreuze, die Ausweichungen der Violine sind daher nichts weiter, als eine modulirende Schlussformel, welche mit verwandten Gängen der Organisten künstlerisch auf gleicher Stufe steht.

Es blieb Händel vorbehalten, diesen Modulationen I n h a l t zu geben. Wo im »Allegro« der Schwermüthige sich der Betrachtung der Nacht zuwendet, steigt das Bild der Nachtigall vor ihm auf. Das unvergleichliche Gemälde derselben in dem Gesange »Wie süss, o Trost der Nacht (Sweet bird)« muss man an Ort und Stelle betrachten (s. Händelausgabe Bd. VI S. 39 bis 47), hier könnte es nicht einmal annähernd in musikalischen Beispielen vorgelegt werden. Urio's Zweiunddreissigstel-Figuren sind dort treu beibehalten, innig und frei in das Ganze verwebt, und die besprochene Modulation klingt nicht nur in mehreren Stellen an, sondern hat ihre rechte Bedeutung erst dadurch erhalten, dass dem ersten Theile der Arie in D-dur ein zweiter contrastirender in D-moll gegenüber gestellt wird. Hierdurch ist so zu sagen der künstlerische Gehalt einer derartigen Modulation erschöpft.

(Fortsetzung folgt.)

Noch einmal von den Uranfängen der Orgeltabulatur.

Von **Dr. Hugo Riemann.**

In Nr. 39 dieses Jahrgangs der Allgemeinen Musikalischen Zeitung habe ich einen Artikel veröffentlicht, welcher als Uranfang der deutschen (Orgel-) Tabulatur eine besonders im 10.—11. Jahrhundert geübte Instrumentaltonschrift nachwies, die sich der Buchstaben *A B C D E F G* im Sinne unseres *C D E F G A H* bediente. Ich bemerkte dazu (Sp. 611): »Dagegen ist es unseren Musikhistorikern bisher gänzlich entgangen« etc. In meinen »Studien zur Geschichte der Notenschrift« (Breitkopf und Härtel 1878), wo derselbe Gegenstand in Cap. 2b (S. 28 bis 39) ausführlicher abgehandelt und S. 291—310 durch zahlreiche Documente klar gestellt ist, findet sich (S. 28) eine ähnliche Bemerkung: »Eine erhebliche Anzahl von musikalischen Tractaten des X.—XI. und vielleicht noch des XII. Jahrhunderts bedient sich der lateinischen Buchstabennotation *A B C D E F G* in einer von der nachher üblichen sogenannten guidonischen so abweichenden Ordnung, dass dieselbe schon längst die Aufmerksamkeit der Musikhistoriker und Herausgeber hätte auf sich lenken müssen. Dass dies nicht geschehen« etc.

So schrieb ich aus ehrlicher Ueberzeugung und mit gutem Gewissen, da mir in der That nicht bekannt war, dass irgend ein Schriftsteller der neueren Zeit auf jenes merkwürdige, besonders für die Geschichte der Tongeschlechter (Dur und Moll) und der Instrumentalmusik höchst wichtige Factum hingewiesen hätte; schweigen doch, so weit bis jetzt bekannt, auch die mittelalterlichen Schriftsteller ausnahmslos über die Veränderung, welche mit der Bedeutung der lateinischen Tonbuchstaben vor sich gegangen. Ich durfte mir daher den Nachweis jener abweichenden Bedeutung der Grundscala im X. bis XI. Jahrhundert als persönliches Verdienst anrechnen und noch heute behaupte ich, dass bisher im historischen Gesammtbewusstsein der Musikgelehrten jene Tonschrift nicht existirte. Erst dadurch, dass ich in meinen Studien zur Geschichte der Notenschrift dem Gegenstande eine umständliche Behandlung habe zu Theil werden lassen, ist derselbe recht eigentlich ans Licht gebracht worden. E s s t e l l t s i c h n u n h e r a u s, d a s s j e n e N o t a t i o n d o c h n i c h t z u e r s t v o n m i r b e m e r k t w o r d e n i s t, nur haben die Hinweise auf dieselbe bisher noch nicht die genügende Beachtung gefunden, so dass sie in musikgeschichtlichen Werken, sei es encyklopädischen (Allgemeine Musikgeschichten, Lexica etc.) oder monographischen Charakters (Studien über die Buchstabennotation z. B. von Schubiger)

noch keine Stelle gefunden hat. Allerdings finden sich jene Hinweise in Büchern, wo man sie nicht vermuthet, ein Umstand der es auch erklärlich macht, dass sie mir entgangen, obgleich ich gerade danach mit Eifer und Bedacht gesucht habe. Es schien mir unglaublich, dass alle unsere Historiker jene zum Theil nicht weniger als unbedeutenden Documente (ich erinnere nur an die Tractate von Notker und Hucbald), welche ihnen in Gerbert's »Scriptores«, ich möchte sagen täglich vor die Augen kamen, sollten so oberflächlich angesehen haben, dass ihnen dergleichen entgangen wäre. Unfassbar ist mir's noch heute, wie der verdienstvolle Schubiger beim Suchen nach den Anfängen der Orgeltabulatur das nächstliegende übersehen konnte (vgl. dessen »Spicilegien« 1876). Zur Ehre der Wissenschaft sei's gesagt — ganz so unbemerkt ist die »fränkische« Notation nicht geblieben; es haben sich plötzlich statt eines Entdeckers (womit ich mich meine) deren drei gefunden, d. h. ich habe zunächst die Ehre der Erfindung meinem letzten Vorgänger Herrn F. A. Gevaert zu cediren, damit dieser sie wieder dem seinigen, Herrn Professor W. Christ in München, cedire. Leider habe ich meine beiden Vorgänger nicht selbst aufgefunden, sondern der eine stellte sich mir in einem geharnischten Briefe selbst vor und auf den andern wurde ich in der freundlichsten Weise von einer dritten Person aufmerksam gemacht. Herr Gevaert (der verdiente Director des Brüsseler Conservatoriums) hätte nicht nöthig gehabt mit einem uns Deutschen fremden Echauffement sein Autorrecht geltend zu machen. Sobald eine beabsichtigte Veröffentlichung oder etwa Vorlesungen über griechische Musik mich veranlasst hätten, mich eingehender mit den neuesten Schriften über diesen Theil der Musikgeschichte zu befassen, würde ich zweifelsohne auch den auf S. 439—440 des ersten (bis jetzt einzigen) Bandes der »Histoire et théorie de la musique de l'antiquité« des Herrn Gevaert (Gand 1875) befindlichen Ausblick auf die mittelalterlichen Notationen bemerkt und selbstverständlich seine Priorität in der Aufzeigung jener Notation anerkannt haben. Der Verdacht, ich hätte mit Kenntniss jener $1^1/_2$ Seiten (mehr ist's nicht) mich für den Entdecker ausgeben wollen, ist ein so niedriger, dass ich es aufrichtig bedauern müsste, wenn er bei einem Gelehrten wie Herrn Gevaert wirklich aufgestiegen sein sollte. Es sei mir ferne anzunehmen, Herr Gevaert habe den Artikel des Prof. Christ gekannt, in welchem dieser zu der fraglichen Sache wenigstens gerade soviel beibringt als genügt, sowohl Herrn Gevaert als mir die Entdeckung streitig zu machen: jedenfalls ist aber von einem Manne in dem Alter und der Stellung des Herrn Gevaert (er ist 20 Jahre älter als ich) eher zu verlangen, dass er die Sitzungsberichte der Münchener Akademie der Wissenschaften der letzten acht Jahre kennt, als von mir, dass ich die Geschichte des Herrn Gevaert gelesen habe. Nur eins entschuldigt das Echauffement desselben, nämlich der Umstand, dass ich S. 12 meiner »Notenschrift« die »Histoire« etc. citire. Das ist freilich verdächtig und fordert eine Erklärung. Ich besitze sein Buch nicht, auch war mir dasselbe während der Ausarbeitung meiner Habilitationsschrift nicht zugänglich, wenn ich es mir nicht kaufen wollte; dazu aber hatte ich damals noch keine directe Veranlassung. Erst nach meiner Uebersiedelung nach Leipzig im April d. J., während meine Arbeit im Druck war, entnahm ich dasselbe der hiesigen Stadtbibliothek, um mich zu informiren, wie Herr Gevaert die Entstehung der griechischen Instrumentalnotenschrift auffasse. Ich fand, dass er Westphal's Darstellung billigt, und klappte das Buch zu, da ich weiter nichts suchte. Dasselbe im übrigen zu studiren fehlte mir die Zeit. — Für mich ist nun die Uebereinstimmung in der Auffassung, welche sich zwischen der Darstellung des Herrn Gevaert und der meinen herausstellt, nur eine Freude; sie ermuntert mich, ‑r als eine anerkennende Kritik es vermochte, zum Weiterarbeiten auf einem Felde, das mir bis vor wenigen Jahren völlig fern lag. Nicht unerwähnt will ich jedoch lassen, dass ich die Zahl der Documente der von Herrn Gevaert nicht benannten Notation, die ich darum auch ferner noch die »fränkische« nennen will, beträchtlich vermehrt, ferner ihre Doppelgestalt nachgewiesen habe, als:

A B C͡D E F G͡A B C etc.

und: *A B C͡D E F G͡H I K* etc. bis *P*

(oder: *a b c͡d e f g͡h i k* etc.)

sowie auf die Unterscheidung der Trite synemmenon neben der Paramese (kleine und grosse Septime) auch in dieser Notation hingewiesen, also Gevaert's Untersuchungen vertieft habe, so dass mir auch nach Kenntniss des fraglichen Passus bei Gevaert noch Grund genug geblieben wäre, der fränkischen Notation in meiner »Notenschrift« eine ausführliche Behandlung angedeihen zu lassen. Statt weiterer Auseinandersetzungen lasse ich hier die Christ'sche Entdeckung und die Gevaert'sche Wiederentdeckung im Wortlaut folgen (die Gevaert'sche zur Bequemlichkeit Ihrer Leser in deutscher Uebersetzung); damit hoffe ich denn einer Ehrenpflicht völlig Genüge gethan zu haben.

I.

(Sitzungsberichte der königl. bayer. Akademie der Wissenschaften. 1870. II. Bd.)

Vortrag des Prof. W. Christ: »Ueber die Harmonik des Manuel Bryennius und das System der byzantinischen Musik.«

(S. 253.) »Aber schon längst vor Bryennius (14. Jahrh.) »stellten die christlichen Meloden eine Doppeloctave auf, die »von unserem Tone *G* ihren Anfang nahm. Denn die Scala des »Notker (s. Gerbert Script. eccles. de mus. p. 96)

E F G A	*B C D E*	*F G A' B'*	*C' D' E' F'* *)
graves	finales	superiores	excellentes

»unterschied sich von der des Bryennius nur dadurch, dass sie »nach oben noch einen weiteren höheren Ton annahm. Nach »dem Mönche von St. Gallen (Notker) schlossen nämlich die »acht Tonarten sämmtlich in den Tönen *B C D E*, welche davon »den Namen Schlusstöne (toni finales) erhielten; dem *B*, dem »Schlusston der ersten Tonart, entspricht aber bei den (Neu-) »Griechen das πα, wie dem *D*, dem Schlusston der dritten Tonart, das γα; unter dem Schlusston der ersten Tonart setzten »also die Abendländer wie die Griechen vier tiefere Töne an »*E F G A* = δι κε ζω νη; Bryennius hat nur aus doctrinärer »Beschränktheit, um über die 15 Töne des alten Pentekaidekachordes nicht hinauszugehen, wieder von der Notker'schen »Scala, die gewiss, wie die ganze musikalische Theorie des »Abendlandes griechischen Ursprungs war (?), den ersten Ton »weggenommen. Aber noch mehr; auch von dem System, »das der Bezeichnungsweise des Notker zu Grunde »liegt, findet sich bei den Griechen eine Spur. Aus dem »musikalischen Lexikon des Philoxenos ersehen wir nämlich, »dass bei der alten Weise, die Scala zu singen (ἀρχαία παραλ»λαγή) der mit α bezeichnete Ton δι der fünfte in der Reihe »war; demnach lautete die Grundoctave ehemals nicht πα βου »γα δι κε ζω νη πα, sondern νη πα βου γα δι κε ζω νη **) und

---

*) Auch Hucbald's Scala hat diesen Umfang (Gerbert, Scr. I. 154). Uebrigens unterscheidet Notker nicht in der obigen Weise *F' F* und *F'*.

»**) Die neueren Theoretiker gehen wie die Europäer von einer »Octave aus, welche die Töne der mittleren Stimmlage von *d*—*d'* »umfasst, und benennen die einzelnen Töne mit neuen einfachen Na»men; dieselben repräsentiren die sieben ersten Buchstaben des »griechischen Alphabets, indem den Consonanten ein Vocal nach-

»stimmte so vollständig zu der von Notker mit den ersten Buch»staben des Alphabets bezeichneten Grundscala *A B C D E F* »*G A*. Auch ist es nicht schwer zu ersehen, warum man von »dieser Octave ehedem ausgegangen ist; sie war nämlich nach »den lateinischen Theoretikern (s. Hucbald bei Gerbert p. 110) »diejenige, in welcher sich die authentische erste Tonart zu »bewegen pflegte; in den Tönen, welche nach oben und unten »zugesetzt wurden, wiederholte alsdann Notker die ersten und »letzten Buchstaben jener Grundoctave.« *)

II.

(Gevaert, Histoire de l'antiquité I. S. 439 Z. 3 — 440 Z. 14:)

»Aurelianus (Reomensis) bedient sich der Neumenschrift; »Remigius Altisiodorensis erwähnt überhaupt keine Art der No»tation. Erst im X. Jahrhundert beginnen die lateinischen »Buchstaben als Tonzeichen aufzutauchen. Die älteste Notation »dieser Art ist auf die Octaventheilung der Tonreihe basirt; sie »benutzt daher nur die sieben ersten Buchstaben (*A B C D* »*E F G*) entsprechend den Tönen unserer Durtonleiter:



A B C D E F G A B C D E etc.

»In diesem Sinne bedient sich der Buchstaben der (unbekannte) »Verfasser des Tractats: de Harmonica Institutione **) — Ger»bert sieht als solchen Hucbald an — ferner Notker Labeo, Abt »von St. Gallen ***), Bernelinus von Paris ****) und mehrere »Anonymi des X. Jahrhunderts. †) Im Gegensatz zu der »hauptsächlich für Vocalmusik und zwar speciell für den Kir»chengesang berechneten Neumenschrift ist die Buchstaben»notation von Haus aus für die weltliche und zwar die Instru»mentalmusik erfunden worden. Ursprünglich zur Bezeichnung »der sieben Saiten eines barbarischen Saiteninstruments (?) ge»braucht ††), in der Folge auch zur Benennung der Tasten der »Claviaturinstrumente (Orgel, Organistrum) †††), wird sie von »den Theoretikern des X. Jahrhunderts als die allgemein ge»bräuchliche Tonschrift behandelt. Ihre Erfindung ist jeden»falls älter als der Aufschwung der Wissenschaften unter den »Karolingern; im IX. und X. Jahrhundert würde eine von der »Tradition des classischen Alterthums so unabhängige Tonschrift »schwerlich in Aufnahme gekommen sein. Obwohl das Systema »teleion der Griechen noch lange die Grundlage der theore»tischen Darstellung bilden sollte, so hatte doch seit dem X. Jahr»hundert thatsächlich die *C*-Tonleiter — also die Durtonleiter — »die Herrschaft gewonnen. *) Es ist dies das unzweifelhaf»teste und zugleich das älteste Zeugniss des erwachenden eigen»artigen Musiksinnes der Völker des Abendlandes. Dies neue »Princip sollte nun nach Jahrhunderten langsamer, unklarer und »oft gehemmter Entwicklung eine neue Art harmonischer Musik »zur Reife bringen, welche in Kunstwerken sich darstellt, von »denen das Alterthum keine Ahnung hatte.«

»gesetzt und den Vocalen ein Consonant vorausgeschickt ist.« (l. c. S. 247.)

πA Βου Γα Δι κE Ζω νH πA

unser: *d e f g a h c′ d′*.

Die ältere Grundscala (s. oben) entsprach also ebenso wie Notker's Grundscala unserm *c d e f g a h c*.

*) Die Deduction ist gut, aber wahrscheinlich darum nicht richtig, weil diese Notation durchaus als Instrumentalnotation auftritt; vgl. darüber Gevaert's Darstellung, sowie meine eigene i. d. »Notenschrift« S. 33 ff.

»**) Gerbert, Scriptores I. 118 die letzte Reihe Buchstaben rechts auf der Tabelle.«

»***) Ib. I. 96.«

»****) Ib. I. 318. 326« u. m.

»†) Ib. I. 344: »Totum monochordum«, 345: »Si regularis monochordi divisionem«, 347: »Organalis Mensura«.

»††) Ib. I. 96. »Man rechne es mir aber nicht als Unwissenheit an, wenn ich [auf vorstehender Tabelle] weder die Buchstaben noch die Zeichen angemerkt habe, deren sich Boetius bedient: das ist der Leichtfasslichkeit wegen geschehen. Um das Erkennen der Töne zu erleichtern, habe ich vor die Zahlen die Buchstaben gesetzt, welche auf unsere Instrumente geschrieben werden.« [?] Bernelinus bei Gerb. I. 318. Vergl. Hieronymus de Maravia bei Coussemaker, Scriptores I. 21. [Vgl. meine Uebersetzung der Stelle des Bernelinus in Nr. 39 der Allgem. Musikal. Ztg. Sp. 613.]

»†††) »Man lasse sich nicht dadurch beirren, dass die Orgel oder welches musikalische Instrument man sonst eben ansehen möge, diese Ordnung der Töne nicht aufweist (nämlich die des griechischen Systema [teleion]) . . . in der That, unsere Instrumente beginnen mit dem dritten Tone jener Scala . . . ihre Tonfolge ist derart, dass sie durch: Ton, Ton, Halbton, weiter drei Töne und einen Halbton bis zur Octave steigt. Von dieser aus wird wieder ebenso in derselben Stufenfolge weiter gestiegen.« Pseudo(?)-Hubald bei Gerbert Scr. 110.

»*) Dieser Widerspruch hat den Theoretikern genug Kopfzerbrechen gemacht. Sie rechtfertigen das vulgäre System durch Berufung auf seine langjährige Handhabung durch die Praktiker. »Man darf diese Instrumente deswegen (nämlich wegen ihrer abweichenden Stimmung) nicht etwa als jeder vernünftigen Ordnung widersprechend ansehen; denn da sie in dieser Gestalt seit so langer Zeit von den gescheidtesten Meistern gehandhabt worden sind, so sind sie gleichsam dadurch von den hervorragendsten Geistern anerkannt und als vorzüglich hingestellt« Pseudo-Hucbald bei Gerbert I. 100. — »Ut, prima vox«. Guido von Arezzo bei Coussemaker, Scr. II. 79. — »C. litteram, quae apud veteres tertia (i. e. mi) habebatur, pro certo ex numerorum ratione comperimus fore primam.« ib. 85. — Die räthselhafte Stelle des Martianus Capella, auf welche ich die Aufmerksamkeit schon früher (S. 164. Anm. 1) gelenkt habe, ist wahrscheinlich im VII. Jahrhundert interpolirt.« [Diese Stelle lautet nämlich (Meibom S. 184): »divisarum tertia, quae plenum systema diapason finit«; das stimmt freilich sehr gut zu den obigen Stellen von Hucbald, Guido u. s. w.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Kinder-Sinfonie von H. Schulz-Beuthen.

Dieses niedliche Werkchen erschien für Clavier zu vier Händen bereits vor mehreren Jahren (als Op. 11 bei J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur) und besteht aus drei, selbstverständlich leicht fasslichen und ausführbaren, kurzen Sätzen: einem *Allegro*, Marsch und *Allegro scherzando*. Hier nun liegt es vor in einer Bearbeitung für Streichquartett oder -Quintett (zwei Violinen, Bratsche, Violoncell und — ad libitum — Contrabass) und zugleich in einem zweihändigen Clavierarrangement. Natürlich spielen in dem Stücke die Kinderinstrumente eine Rolle. So werden in Thätigkeit gesetzt: Glockenspiel oder abgestimmte Gläser, Wachtel, Kukuk, zwei kleine Trompeten, Trommel, Triangel, kleine Becken, zwei Waldteufel, Nachtigall, Knarre und Schrillpfeife. Das ist so recht was für Kinder zu Weihnachten, hat der Componist die Sinfonie doch auch »für seine lieben Kinder zu Weihnachten« verfasst. Da das schöne Weihnachtsfest einmal wieder herannaht, so kann ich mir nicht versagen, auf das Werkchen hinzuweisen, überzeugt, dass es mit seiner freundlichen Physiognomie, seinem Humor und ergötzlichem Spektakel nicht nur den Kindern Vergnügen machen, sondern dass auch Erwachsene ihr Gaudium an ihm haben werden. Sollte das eine oder andere der nicht abgestimmten Kinderinstrumente nicht besetzt werden können, so wäre es kein Malheur, fehlen dürfen jedoch nicht: Wachtel, Kukuk und Trompeten. Uebrigens ist für Alle und Alles gesorgt, was die Arrangements betrifft. Es sind derer also vorhanden: für Streichquartett (oder Quintett) mit und ohne Kinderinstrumente (Pr. Partitur 2 *M*), für beliebig verstärktes Streichorchester (mit Contrabass) mit und ohne Kinderinstrumente (Pr. Partitur 2 *M*), für Clavier zu vier Händen (Preis *M* 2,50) und zu zwei Händen (Pr. *M* 1,80), ebenfalls ad libitum mit oder ohne. Auch mit o h n e ist die Sinfonie, das mag ausdrücklich hervorgehoben werden, im Stande, Vergnügen zu gewähren. Die zur Aufführung nöthigen Kinderinstrumente sind durch die Verlagshandlung zu beziehen. Die Stim-

men für dieselben kosten 1 *M* 50 *Pf*, die Streichquartettstimmen à 60 *Pf*. Ohne seine Casse sehr zu belasten, kann man so seinen lieben Kleinen und damit sich selbst eine besondere musikalische Festfreude bereiten. Ist doch das Weihnachtsfest das Fest der Freude und des Jubels und wie männiglich bekannt, Kindern das liebste Fest. —*k*.

Arrangements für Pianoforte zu zwei Händen.

Johann Sebastian Bach. Concert in G-dur für Streichinstrumente. Zum ersten Male für das Pianoforte allein übertragen von **Ludwig Stark.** Pr. 1 *M* 80 *Pf*. (Frau Johanna Schulz-Klinkerfuss in Stuttgart gewidmet.)

W. A. Mozart. Divertimento in Es-dur für Violine, Viola und Violoncello. Zum ersten Male für Pianoforte allein übertragen von **Ludwig Stark.** Pr. 3 *M* 50 *Pf*. (Herrn Philipp Scharwenka in Berlin zugeeignet.)

München, Jos. Aibl.

☐ Herr Professor Ludwig Stark in Stuttgart, dem hochverdienten Lehrer am Conservatorium daselbst, verdanken wir eine lange Reihe vortrefflicher Arrangements älterer wie neuerer Musikwerke für Clavier zu zwei und vier Händen. Sein feiner Geschmack und künstlerischer Sinn, der stets das Wesentliche ins rechte Licht stellt und vom Unwesentlichen scheidet, seine genaue Kenntniss der Technik des Instruments, für das er arrangirt und das er der Idee des zu übertragenden Werkes dienstbar zu machen weiss, ohne clavierwidrig zu schreiben, seine Gewissenhaftigkeit, die treu am Original festhält und Eigenmächtiges nicht aufkommen lässt, machen ihn zum Meister auf diesem Felde, als welcher er längst anerkannt ist. Das, was er bringt, dürfen wir deshalb getrost auf Treu und Glauben hinnehmen. Die Kunst solchen Arrangirens ist eine besondere nicht Jedem verliehene Gabe, denn wie häufig sehen wir nicht sonst tüchtige Künstler mit einer Uebertragung sich abmühen, ohne dass es ihnen gelänge, etwas Rechtes zu Stande zu bringen. Sie treffen die rechte Mitte nicht und geben entweder zu wenig oder zu viel. Es ist ein sehr verdienstliches Unternehmen, werthvolle weniger gekannte Musikwerke aus älterer wie neuerer Zeit unseren Clavierspielern, deren Zahl ja Legion ist, zugänglich zu machen, und sie sowie Alle, welche ein Interesse an Verbreitung guter Musik haben, müssen es Herrn Stark Dank wissen, dass er sich dieser Aufgabe unterzieht, und wünschen, dass er in seiner Thätigkeit fortfahre. Und dass diese von dem bisherigen Glück und Erfolge begleitet sein werde, ist nicht zu bezweifeln. Die vorliegenden beiden Uebertragungen liefern einen neuen Beleg zu dem soeben über Herrn Stark's Arrangirkunst Gesagten. Die Originale sind, wie auch auf den Titeln bemerkt, zum ersten Male für das Pianoforte allein übertragen. Das hat oft seine besonderen Schwierigkeiten, zumal bei einem S. Bach'schen Concert für Streichinstrumente mit seiner Vielstimmigkeit, die sich im Arrangement für vier Hände ungleich leichter bewältigen lässt. Die Schwierigkeiten sind aber glücklich überwunden, die Uebertragung des Concerts spielt sich verhältnissmässig leicht und giebt ein treues Bild vom Original, soweit ein solches auf diesem Wege überhaupt gegeben werden kann. Derselben ist eine orientirende Vorbemerkung beigegeben, die hier Platz finden mag. »Dieses dritte der sechs sogenannten »Brandenburgischen Concerte«, welche S. Bach während seines von 1717 bis 1723 dauernden Aufenthalts in Cöthen geschaffen und seinem Gönner, dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg zugeeignet hat, ist ursprünglich für drei Violinen, drei Violen, drei Violoncelle und Contrabass (nebst Cembalo) geschrieben. Der Satz ist aber nicht oft eigentlich zehnstimmig, sondern es gehen vielfach einzelne Stimmen im Unisono. Nach dem ersten Satze lassen ein paar breite Uebergangsaccorde nach E-moll einen langsameren Mittelsatz erwarten, der im Original nicht vorhanden ist. Da nun sowohl die Vielstimmigkeit als auch die rasche Bewegung der beiden ursprünglichen Sätze noch eine prägnantere Wirkung erzielen dürften, wenn ein aus weniger Stimmen bestehender und ruhiger gehaltener Satz dazwischen träte, der natürlich auch von J. S. Bach stammte, so versuchten wir in dessen Instrumentalwerken einen solchen aufzufinden, und schien uns hierzu der unvergleichlich schöne Canon in der A dur-Sonate für Clavier und Violine geeignet, welcher, aus Fis nach E-moll transponirt, auch für Clavier allein wohl spielbar und doch vollständig wiederzugeben war. Selbstverständlich ist es dem Spieler unbenommen, von der E moll-Cadenz direct zum $^{12}/_{8}$-Takt überzugehen.« — Das Einschieben eines einem andern Werke entlehnten Satzes kann unter Umständen sein Gefährliches haben, erscheint hier jedoch wohl motivirt und ist die Wahl eine glückliche zu nennen, so dass man dem Spieler nur empfehlen kann, den eingeschobenen Satz beizubehalten. Dass Jemand entgegengesetzter Meinung sein kann und auch sie berechtigt ist, braucht kaum gesagt zu werden. Der erste Satz ist ein *Allegro moderato* (G-dur ₵) von ziemlicher Ausdehnung, der zweite ein etwa halb so langes *Allegro* (G-dur $^{12}/_{8}$), der zwischen sie eingefügte Satz ein *Andante* (E-moll C) von mässiger Länge.

Das aus dem Jahr 1788 stammende Mozart'sche Divertimento in Es-dur für Violine, Viola und Violoncell ist ein durch und durch liebenswürdiges, freundliches Werk, das sich in seiner ebenfalls gelungenen und leicht spielbaren Uebertragung für Clavier schnell genug Freunde erwerben wird. Auch diese hat eine Vorbemerkung, bestehend aus der warm anerkennenden Charakteristik des Originals von Seiten Otto Jahn's, die man nicht unbeachtet lassen mag. Mozart's Werk besteht aus folgenden Sätzen: 1) *Allegro* (Es-dur C), 2) *Adagio* (As-dur $^{3}/_{4}$), 3) Menuett (*Allegro* Es-dur), 4) *Andante* (B-dur $^{2}/_{4}$) mit vier Variationen, 5) Menuett (*Allegretto* Es-dur) mit zwei Trios und einer Coda, 6) Schluss-*Allegro* (Es-dur $^{6}/_{8}$). Trotz der sechs Sätze ist das Werk doch nicht überlang, nicht länger, als es sein muss, was sich bei Mozart, der keine überflüssige Note schreibt, von selbst versteht. Herr Stark hat in dankenswerther Weise beim ersten und letzten Satze sowie beim *Adagio* den Eintritt des Haupt-, Zwischen-, Seiten-, Schlusssatzes etc. markirt. Darin erkennt man den treu sorgenden Lehrer, der da will, dass dem Spieler das ihm Dargebotene auch klar werde und in Fleisch und Blut übergehe. Das Verfahren empfiehlt sich, hauptsächlich bei Herausgabe älterer Werke, sehr zur Nachahmung. Stich und Druck beider Uebertragungen sind gut. Einige theils aus falschen Noten theils aus Verwechselung der Schlüssel bestehende Stichfehler (letztere finden sich mehrfach im letzten Satze des Divertimento), sind vom Spieler leicht selbst zu corrigiren. Somit seien denn alle Clavierspieler, welche Sinn haben für das Hohe und Edle in der Kunst, auf vorliegende Werke von zweien unserer grössten Meister und damit auf die von einer Autorität in diesem Fach gelieferte Uebertragung derselben nachdrücklichst hingewiesen.

Neueste Opernaufführungen in Paris.

Zweiter Artikel.

Salle Ventadour: Die Liebenden von Verona, lyrisches Drama in 5 Acten und 6 Tableaus, nach Shakespeare, Text und Musik von Marquis d'Ivry.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Es sind nun mehr als fünfzehn Jahre, dass die Liebenden von Verona existiren und dass sie als Versuch oder Privataufführung auf der kleinen Bühne der Schule Duprez zum ersten Mal aufgeführt worden sind. Der Versuch gelang

über die Erwartung derjenigen, welche diese Dilettanten-Musik anzuhören gekommen waren; die Partitur wurde gestochen und man sprach von den »Liebenden von Verona« als von einem sehr musikalischen und sehr bühnenmässigen Werke, welches zudem das Publikum interessiren konnte. Einige Zeit nachher sollte ein Theaterdirector es aufführen, er führte es aber nicht auf; ein berühmter Künstler sollte darin singen, er sang aber nicht; dem Autor gelang es nicht, es nach London zu bringen, und endlich figurirte es auf dem berühmten Programme des Herrn Vizentini an der Seite von so und so vielen anderen Werken, welche leider nie aufgeführt worden sind.

Also 15 Jahre — sage: fünfzehn Jahre — wanderte die Partitur der »Liebenden von Verona«, eine von Künstlern geschätzte und von Directoren gekannte Partitur, von einer Bühne zur andern und sah sich von einer ziemlich grossen Anzahl von Werken überholt, welche weniger werth waren; sie verdankt es nur einem Zusammentreffen ganz und gar exceptioneller Umstände, dass sie endlich vor ein paar Wochen vor das Publikum gelangte.

Vom Publikum wurde sie stark applaudirt: an Einem Abende wurde der Musiker-Poet (diese beiden Eigenschaften vereinigt in sich der Marquis d'Ivry) für fünfzehn Jahre des Zuwartens, der Entmuthigungen und Täuschungen gerächt. Und in der That: alle Sorgen, aller Verdruss schwanden bei dem Sturme des Applauses, und das ist die schöne Seite des Handwerks eines Componisten. Diese muss wohl sehr schön sein, um die andere Seite, welche sehr garstig ist, vergessen zu machen.

Der Erfolg, welcher Berlioz in seinem Vaterlande fehlte, war der Quälgeist seines Lebens und verkürzte ihm dasselbe um zehn Jahre. Glücklicher Weise sind nicht alle Componisten in gleichem Grade verwundbar, und es giebt darunter sogar manche, welche, an Verwundungen gewöhnt, ungeachtet derselben recht gut leben.

Indessen, mein theurer Marquis, gestatten Sie mir, Ihnen zu sagen, dass das Zuwarten, welches Sie auszustehen hatten, weniger lange gedauert haben würde, wenn nicht Hr. Gounod und Sie fast zu derselben Zeit von dem nämlichen Sujet inspirirt worden wären. Als Sie Ihre Partitur dem Herrn Carvalho angeboten hatten, befand sich gerade »Romeo und Julie« in den Händen des Directors des Théâtre-Lyrique und ganz natürlich (Sie hätten es an seinem Platze vielleicht ebenso gemacht) gab er dem Werke des Herrn Gounod den Vorzug. Es ereignen sich im Leben sehr unglückliche Zufälle. Aber warum, zum Kuckuck, sind Sie auch gerade an Shakespeare gerathen?

Das Drama von »Romeo und Julie« wird ewig jung, ewig schön bleiben. Man kennt es und es gewährt doch dasselbe Vergnügen, dasselbe Interesse, als ob man es nicht kännte. Entschieden ist die Liebe der einzige Gegenstand, der auf der Bühne lebt und von welchem diese lebt, selbst jene Liebe, an der man bei der Entwicklung stirbt. »Faust«, »Romeo und Julie« — man wird niemals dieser Sujets müde werden, was der Umstand beweist, dass sich schon so viele damit befasst haben und noch mit den verschiedensten Begabungen und Erfolgen damit befassen werden. Man kann behaupten, dass sie den Rahmen erweitern, wenn der Rahmen, der sie einschliesst, zu eng erscheint. Wunderbare Legenden, erhabene Phantasiegebilde, welche in sich die mannigfaltigsten Umgestaltungen und Aenderungen enthalten, die man mit ihnen vornahm, tragen immerhin noch das göttliche Siegel der beiden genialen Dichter.

Nach dem Beispiele von Berlioz, Richard Wagner und Mermet hat der Marquis d'Ivry das Gedicht selbst verfasst, es sehr gewandt aus der Tragödie von Shakespeare zurecht geschnitten und das Beste davon behalten. Indem er nämlich aus einer »ausgezeichneten und melancholischen« Tragödie ein Operngedicht machen wollte, hat er auch wirklich das letztere zu Stande gebracht. Ich werde nicht das Libretto des Marquis d'Ivry und jenes von Michel Carré und Jules Barbier mit einander vergleichen. Das erste scheint mir übrigens mehr shakespearisch, mehr entwickelt, als das zweite, ohne Zweifel zu sehr entwickelt, denn man hatte bei der zweiten Aufführung Striche angebracht.

Nach einer kurzen Einleitung geht der Vorhang auf und zeigt uns den Ballsaal des Palastes der Capuleti, eine sehr hübsche Decoration, in welcher sich Gruppen von Tänzern und Masken herumtreiben.

»Seid willkommen, meine Herren! diejenigen Damen, »welche keine Hühneraugen haben, werden Ihnen Bewegung »verschaffen! . . . . Ah, meine Dämchen, wer von Ihnen »Allen wird sich nun weigern, zu tanzen? Von der, welche »sich ziert, schwöre ich, dass sie Leichdorne hat! Ja, nicht »wahr, ich fasse Sie bei der empfindlichen Seite? Ihr seid will»kommen, meine Herren! Ich habe die Zeit gesehen, wo auch »ich eine Maske trug und den schönen Damen Dinge ins Ohr zu »flüstern verstand, die sie entzücken; diese Zeit ist aber leider »nicht mehr! . . . .«

So spricht der Vater Capulet nach Shakespeare und Franz Victor Hugo's ungeschminkter Uebersetzung. Natürlich musste der Ton dieses Gesprächs etwas gemildert werden, um aus demselben insbesondere die allzu realistischen Bilder zu beseitigen. Der Dichter der »Liebenden von Verona« hat dies zu thun nicht unterlassen:

»Euch holden Damen meinen Gruss,
Euch Herrn und Masken allen!
Euch hebt zum Tanz sich leicht der Fuss,
Lasst's Euch bei mir gefallen.
Auch ich durchlebte einst die Zeit,
Der Liebe und dem Tanz geweiht;
Doch längst schon sah ich sie entschweben:
Euch ziemt's, dies Haus nun zu beleben.«

Allein anderwärts ist Shakespeare mit dem Marquis d'Ivry ganz eins, dort wo dieser fast wörtlich Shakespeare's Dialog wiedergiebt:

Julie.
Wer ist der junge Cavalier?
Die Amme.
Petruccio, so glaube ich.
Julie (auf Romeo zeigend).
Und jener andere? — siehst du wohl,
Wie er ungerne geht, dann wiederkehrt;
Lauf, frag' nach seinem Namen, sag' ihn mir.
(Die Amme entfernt sich einen Augenblick.)
Ach, wenn er schon vermählt ist, sei der Sarg
Mein Hochzeitbette. . . . .

Aber warum wurde in der berauschenden Scene des zweiten Acts nicht jenes glühende Geständniss beibehalten, das Shakespeare Julien in den Mund legt:

Romeo.
Gieb deinen treuen Liebesschwur für meinen.
Julie.
Ich gab ihn dir, eh' du darum gefleht;
Und doch, ich wollt', er wäre noch zu geben.
Romeo.
Wollt'st du ihn mir entziehen, Liebchen?
Julie.
Um unverstellt ihn dir zurück zu geben.

(Schluss folgt.)

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 25. December 1878. **Nr. 52.** XIII. Jahrgang.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst der dreizehnte Jahrgang dieser Zeitung, und ersuche ich die geehrten Abonnenten, ihre Bestellungen auf den nächsten Jahrgang rechtzeitig einsenden zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.
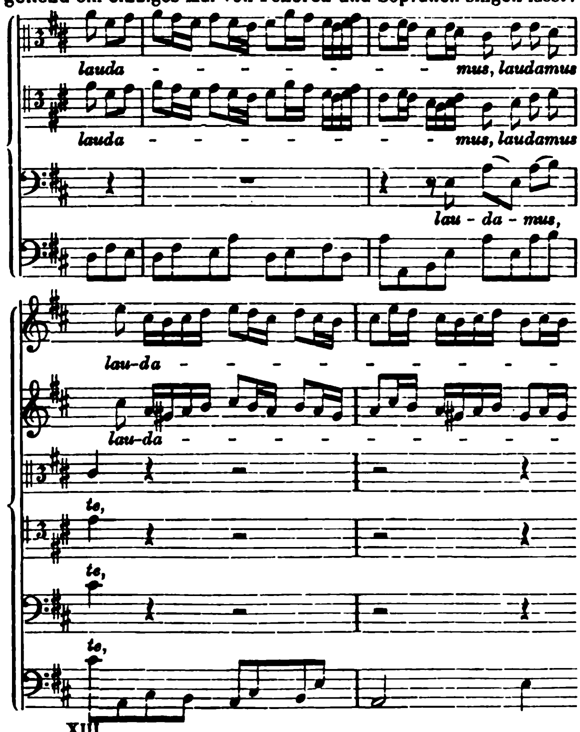
Francesco Antonio Urio.

(Fortsetzung.)

4.
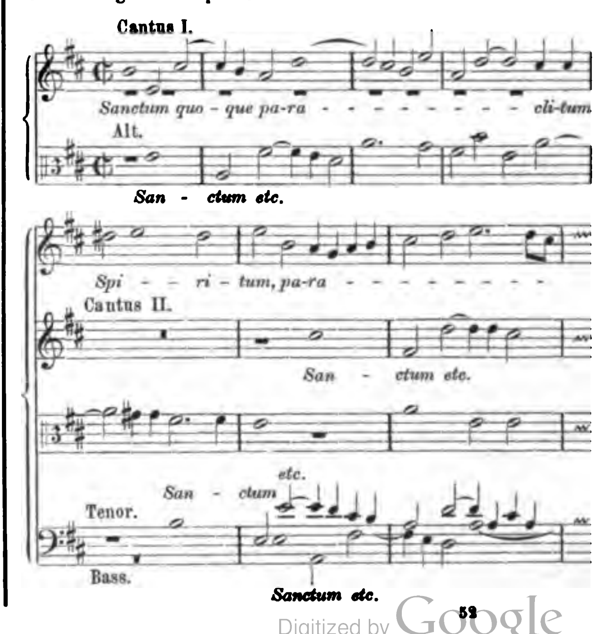
Wir betrachten nun zunächst diejenigen Sätze, die ausser dem oben angeführten noch im Oratorium Saul zur Verwendung gekommen sind. Es war das früheste Werk, für welches Urio's Te Deum von ihm benutzt wurde.

a. Die erste Stelle, die uns auffällt, liegt ziemlich versteckt. Aus diesem unscheinbaren Beiwerk, welches Urio nur vorübergehend ein einziges Mal von Tenoren und Sopranen singen lässt:
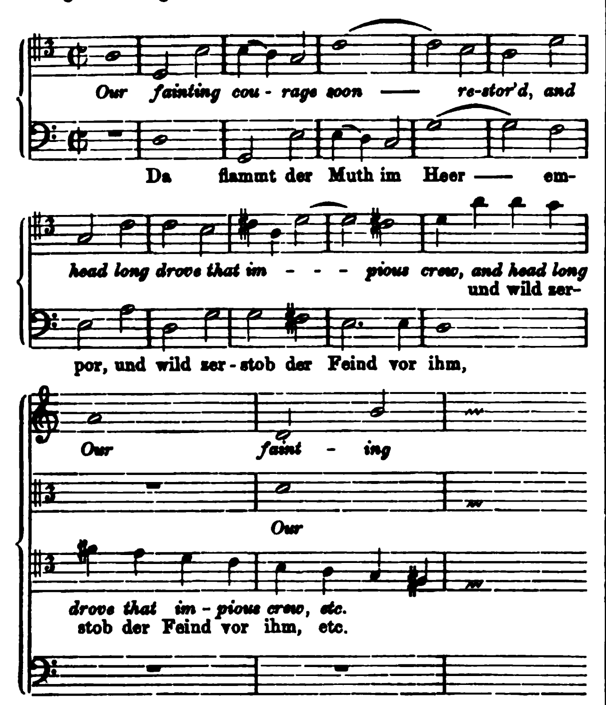


(p. 13—14 meiner Ausgabe), bildete Händel den lieblichen Gesang »Der Jüngling kam, den Gott erkor« (Saul p. 38), 10 Takte welche sich vom Solo zum vierstimmigen Gesange aufbauen und die Einleitung des folgenden Chores darstellen.

b. Dieser unmittelbar anschliessende Chor »Our fainting courage — Da flammt der Muth im Heer empor« (Saul p. 39 bis 43) ist ein weiterer Beleg für die Benutzung Urio's, und gewissermaassen ein bedeutenderer, als die vorhin besprochenen. Hiermit kommen wir nämlich zu einem Satze, dem Händel nicht weittragende Anregungen zu neuen Gestaltungen in der oben beschriebenen Art verdankte, sondern den er wesentlich in ganzer Gestalt seinem Werke einverleibte. Im Grunde wird sich das Verfahren als dasselbe erweisen, aber dem äusseren Anscheine nach ist es ziemlich abweichend. Urio beginnt einen fünfstimmigen Chor p. 64:
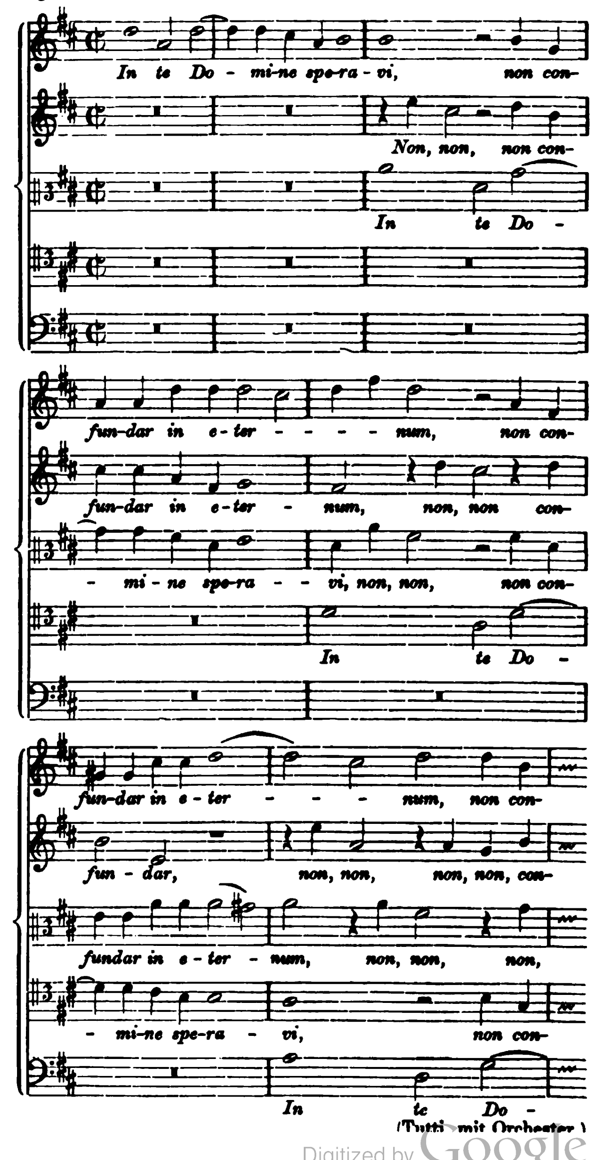


Der Anfang liegt hier in den oberen Stimmen. Händel beginnt mit demselben Thema einen vierstimmigen Chor, welcher sich aber gerade umgekehrt von unten nach oben aufbaut:



Im übrigen ist der Anfang Note für Note gleich. Man kann sogar einen kleinen Vorzug bei Urio's Behandlung dieser ersten Takte vor den Händel'schen bemerken, nämlich in gesanglicher Beziehung, denn bei seiner Unterlegung des Textes kommen die Worte deutlicher hervor und der Gang der einzelnen Stimmen wird anschaulicher, als bei Händel, wo die Silben und Accente in beiden oder in allen Stimmen zusammen treffen. Die Ursache lag hier an den verschiedenen Sprachen von abweichender Betonungsart; aber immerhin war Urio's Lage die vortheilhaftere, was um so mehr hervorgehoben werden muss, weil in jenem günstigen Verhältniss eine der Hauptursachen für das Gedeihen der grossen alten a capella-Composition gelegen ist.

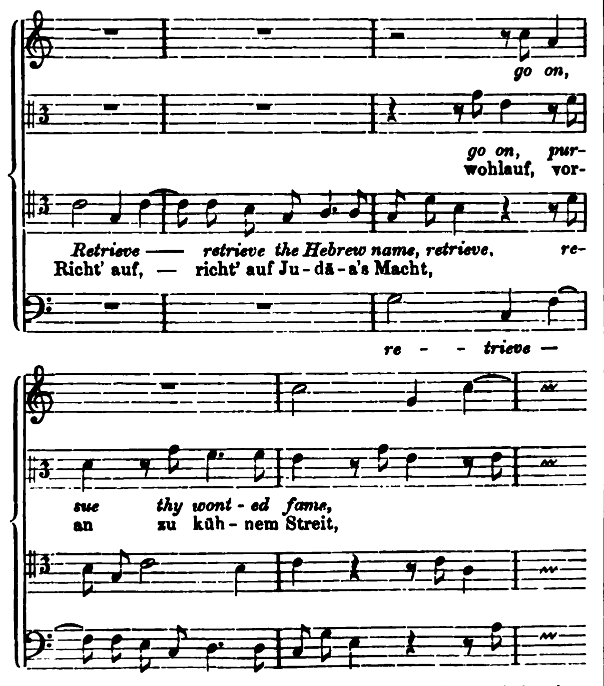
Mit diesem Vorzuge ist freilich auch erschöpft, was sich zu Gunsten Urio's sagen lässt. In allem übrigen fällt er gegen Händel ab. Zunächst ist die fünfte Stimme (der zweite Sopran) ein fünftes Rad am Wagen, eine reine Füllstimme, deren abweichender Eintritt das Thema verdirbt und den Satz zerfahrener macht, als bei den gewählten Grundgedanken nöthig wäre. Woran es Urio's Satze eigentlich gebricht, wesshalb er nach dem sehr schönen Anfange nicht rechte Gestalt erlangen will, das sehen wir sofort, wenn wir auf Händel's Chor blicken: es ist der Mangel eines contrastirenden Gegenthema. Das Hauptthema in seiner etwas schweren Breite und dem Umfange einer Septime war bei dieser engen Beantwortung nicht geeignet, eine grosse Mannigfaltigkeit contrapunktisch aus sich zu entwickeln, deshalb musste ein gegensätzlicher Gedanke zu Hülfe genommen werden. Bei Händel ist solches geschehen und dadurch eine fesselnde dramatische Lebendigkeit in den Satz gebracht. Derselbe ist von den 42 Takten des Urio nun zu 77 Takten erweitert, die 6 Takte Nachspiel eingerechnet, und zwar so, dass die Grundgedanken viel reiner und treuer zur Geltung kommen. Wie Händel bei denselben Motiven schon zu Anfang den Satz völlig abweichend anlegte, so gab er nach Einführung seines Gegenthema Urio's Stimmengewebe überhaupt auf und kam damit zu einem Stücke, welches bei einer grösseren contrapunktischen Gediegenheit der Vorlage gegenüber als wirkliche Musik erscheint. Händel's Satz wächst über den des Urio soweit hinaus, dass hinsichtlich der inneren Selbständigkeit desselben nicht der geringste Zweifel aufkommen kann; die Abhängigkeit von dem fremden Schema war lediglich eine äussere.

c. Sehr interessant ist auch ein anderer Satz von wesentlich gleichen Formen. Der verhältnissmässig grosse Schlusschor in Urio's Te Deum ist von Händel ebenfalls zu seinem Schlusschore im Saul benutzt, gleichsam als wollte er uns damit einen Fingerzeig geben, dass das schöne Werk des Vorgängers während der ganzen Ausarbeitung des grossen Oratoriums nicht von seiner Seite kam. Urio's Schlusschor beginnt ebenfalls wieder mit Intonationen der obersten Stimmen ohne Orchesterbegleitung, blos von dem nie ruhenden basso continuo begleitet:
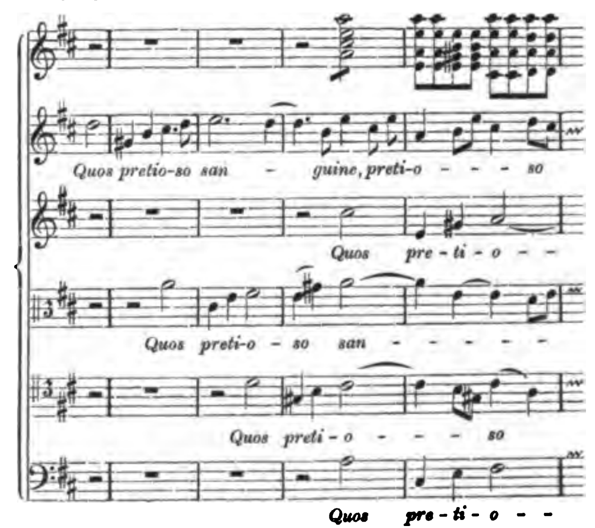


Er ist 51 Allabreve-Takte lang und besteht aus zwei Absätzen, von denen der erste und grössere 23, der letzte 19 Takte in Anspruch nimmt, während die 9taktige Lücke zwischen beiden von dem Orchester ausgefüllt wird. Eigentliche musikalische Gegensätze sind aber in diesen Einschnitten nicht enthalten, da die musikalischen Gedanken und Formen überall dieselben bleiben, selbst in dem Zwischenspiel. Der erste Absatz des Gesanges schliesst (Takt 23) in D-dur und in einer Weise, dass damit sehr wohl der ganze Chor und mit ihm das ganze Werk zu Ende sein könnte. Das Zwischenspiel steigert sich dann nach A-dur, in welchem der Gesang auf's neue anhebt, um in 19 Takten zu einem vollen, dem früheren ähnlichen Schluss in D-dur zurück zu leiten. Die Musik ist edel und schön, aber die Oekonomie in den Tonmitteln ist nicht gerade dasjenige, durch welches sie sich auszeichnet. Bei sehr vielen Allabreve-Sätzen aus jener Epoche kann man Aehnliches bemerken. Die Instrumente waren zu den früheren a capella-Gesängen hinzu gekommen, gewährten und forderten Abwechslung, welche aber bei den kirchlichen Texten meistens nur auf äusserliche Weise zu erzielen war, so nämlich, dass der Gesang zeitweilig schwieg, während der Contrapunkt in den Instrumenten sich fortspann. Eine derartige Anlage war bei den Kirchenchören jener Zeit, selbst bei denen von Händel's eigentlichen Zeitgenossen, so häufig, dass man sie als charakteristisch für die damalige Entwicklungsstufe ansehen muss.

Diese mangelhafte Oekonomie nun war der Punkt, wo Händel einsetzte, um den Satz neu zu gestalten, als er ihn für einen seiner grössten und machtvollsten Chöre benutzte. Der Schlusschor des Saul besteht bekanntlich — (aber wie viele mögen zur Zeit da sein, die ihn wirklich kennen?) — aus zwei Hälften, einer vierviertel- und einer folgenden dreiviertel-taktigen. Zu dem zweiten Theile der ersten Hälfte gab Urio's Chor die Materialien her:



Aus fünf Stimmen sind hier wieder vier geworden und der Anfang ist, wie bei dem vorhin besprochenen Chore, in die unteren Stimmen verlegt. Aber im übrigen wird man eine so grosse innere musikalische Veränderung nicht wahrnehmen, wie bei dem vorigen Stücke, was hauptsächlich daher kommt, dass auch das Gegenthema oder der Contrapunkt ganz derselbe geblieben und nur lebendiger durchgebildet ist. Nachdem in den ersten acht Takten die vier Eintritte gegeben sind, werden zwar die Schritte des Vorbildes nicht weiter nachgeahmt, aber trotzdem in ihrer Eigenthümlichkeit beachtet. Urio schweift nämlich mit seinem Thema in fernliegende Tonarten, nach E- und H-dur, und wirft die Gedanken überhaupt freier hin und her, als bei einer derartigen Compositionsweise bräuchlich oder von einem streng formellen Standpunkte aus räthlich war. Dennoch wird man seinem Verfahren eine künstlerische Berechtigung zugestehen müssen, weil er eine solche Anordnung offenbar nur traf, um für seinen Schlusschor einen erregteren Ausdruck zu gewinnen; schon die Einführung des Contrapunkts mit *non non* deutet auf diese Absicht. Hiermit kam er Händel auf halbem Wege entgegen, der nun alles zu einem ähnlichen Zwecke vollkommen durchbildete, in seiner bewundernswerthen Klarheit das Gegenthema frei herausstellte und als höchst wirksames Forte an diejenige Stelle brachte, welche Urio's Zwischenspiel einnimmt. Die kürzere Wiederkehr ergab sich hieraus ebenso sehr von selbst, wie der Ausgang in die machtvollen Ausrufe: »Dein starker Arm, mit Kraft gestählt, macht stolzer Feinde Wangen bleich«. Hier ist eben alles Kunst und alles Natur geworden. In wesentlicher Bewahrung von Urio's Schema ist der Satz noch verkürzt, denn der Vordersatz enthält 26 Takte, der Mittelsatz 4, der Nachsatz 8 = zusammen 38 Takte, und nur unter Hinzunahme der angeführten Kraftstelle von 13 Takten, welche in die zweite Hälfte des riesigen Chores überleitet, kommen wir auf 51 Takte und damit auf die Zahl des Urio'schen Satzes.
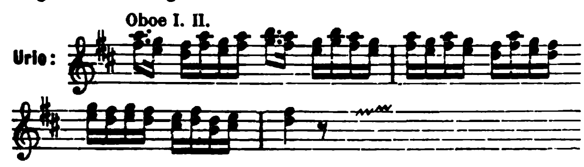
d. Den beiden vorigen Beispielen gleich, aber für die Betrachtung noch anziehender ist ein dritter Satz. Als der rasende Saul den Spiess auf seinen Sohn Jonathan wirft, fällt der Chor plötzlich ein »O blinde Raserei der Wuth« in Tönen, die bei nur einigermaassen gutem Vortrage sich jedem Hörer unvergesslich einprägen und contrapunktisch herrlich aufgebaut sind. Folgende Stelle aus Urio's Chor »*Te ergo quaesumus*« gab die Anregung zu denselben:
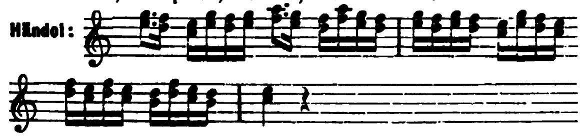


Zusammen sind es 21 Takte. Aus den hier mitgetheilten ersten fünf lässt sich der contrapunktische Bau nur sehr unvollkommen erkennen, denn derselbe ist lose gefügt, das Thema ergeht sich in den verschiedensten Tonarten, wie bei dem vorhin besprochenen Schlusschore, aber ohne ersichtlichen Grund, so

dass diese Neigung zu Ausschreitungen als eine Eigenthümlichkeit Urio's angesehen werden muss. Für Händel war das alles ein wahrer Schatz. Er überbot die Modulationen noch und brachte sie gleichsam in ein System: so sieht man jetzt beim zweiten Eintritte die vier Stimmen, in enger Nachahmung vom Sopran zum Bass absteigend, mit jeder nächst tieferen Stimme in die nächst tiefere Tonart gelangt, wodurch das Kunststück zuwege gebracht wird, mit dem Sopran in E-dur zu beginnen und mit dem Bass in C-dur anzukommen. Dies ist aber gerade das, was der Ausdruck hier verlangt, wenn er von seiner tiefsten Seite erfasst werden soll, so dass Kunst und Natur wieder Hand in Hand gehen. Die unschuldige Achtelbegleitung Urio's gab dann die Anregung zu dem contrastirenden Tonbilde, welches Händel seinem recitativisch-fugirten Anfange gegenüber stellt. Es würde zu weit führen, wenn wir hier alles in Notenbeispielen veranschaulichen wollten; der Leser muss durch die Betrachtung der Partitur das beste hinzubringen, wird dann aber auch unsere Worte eher ungenügend als übertrieben finden und erkennen, was wahre Kunst der Tongestaltung ist. Händel wiederholte diesen Satz von 27 Takten Note um Note, so lieb war er ihm.

e. Das letzte, was wir bei Saul aus dem Te Deum anzumerken finden, betrifft einen Instrumentalsatz, nämlich die Schlacht-Sinfonia (Saul p. 200—203), ein kurzes Stück von 16 Takten, ebenso einfach wie symmetrisch gebaut. Die Begleitung zu Urio's Chor »*Tibi Cherubinis*« (p. 30) ist sehr ähnlich; aber nicht diese bildete die Vorlage, sondern die Begleitung zu der Altarie »*Tu ad liberandum*« (p. 73), wie aus der Gegenüberstellung erhellt:



Oboen, Trompeten, Violinen, alternirend und zusammen.



Aus den bisher nachgewiesenen Tonsätzen ist bereits zu ersehen, ein wie reicher Schatz Urio's Te Deum für Händel war, wenn auch mehr als Quelle der Anregung denn als Fundgrube gediegener Gestaltung. Hiermit war aber das merkwürdige Werk so wenig erschöpft, dass es einige Jahre später bei dem Dettinger Te Deum abermals in demselben Maasse auf Händel befruchtend wirken konnte. *Chr.*

(Den Schluss dieser Abhandlung bringen die nächsten Nummern des folgenden Jahrganges.)

Musikalische Kalender.

Unsere Kalendermacher waren auch in diesem Jahre wieder rechtzeitig zur Stelle. Drei Producte dieser Art liegen vor, je eins aus Berlin, Leipzig und Wien.

1. **Musikalischer Kalender** für das Jahr 1879. Sechster Jahrgang. Unter Redaction von **Hermann Krigar.** Leipzig, L. Fernau. Mit Bildniss und Biographie von J. Stockhausen. kl. 8.
2. **Allgemeiner Deutscher Musiker-Kalender** für 1879. Herausgegeben von **Oscar Eichberg.** Berlin, Luckhardt. kl. 8.
3. **Fromme's musikalische Welt.** Notiz-Kalender für 1879. Vierter Jahrgang. Redigirt von **Dr. Theodor Helm.** Wien, Carl Fromme. kl. 8.

Sämmtliche Kalender sind im Format und Umfange einander so ziemlich gleich. Krigar's Register ist das älteste, da es bereits im sechsten Lebensjahre steht, Eichberg's das jüngste, weil es hiermit zum ersten Male auftritt. Es ist ein Concurrenz-Unternehmen, welches sich an die Stelle von Krigar's Kalender setzen will unter dem Vorgeben oder in dem Bestreben, die Fehler und Mängel desselben zu verbessern. Der Herausgeber bittet »dennoch, die folgende Arbeit vorurtheilsfrei prüfen zu wollen«, und dieses ist für uns selbstverständlich. Zu einer vorurtheilsfreien Prüfung gehört aber auch, dass wir die Rechte erwägen, welche das ältere Werk sich bereits erworben hat. Herr Eichberg ist »ohne Furcht, berechtigte, wenn auch selbstverständlich nur ideell erworbene Interessen, zu verletzen«, womit er sagen will, dass der Vorgänger ihm nach dem »Urheberrecht« vom 11. Juni 1870 nicht beikommen könne, was auch richtig sein mag. Aber eben deshalb, weil es sich hier um Billigkeitsrücksichten handelt, muss gefragt werden, ob der neue Herausgeber solche Rücksichten genommen hat. Hat er, indem er nach und nach mancherlei Mängel des Krigar'schen Kalenders wahrnahm, der Bitte der Redaction entsprochen, die Fehler bezeichnet und einen Versuch gemacht, sie abzustellen? Erst dann, wenn solches interesselos und vergeblich geschehen ist, können wir ihm das ideelle d. h. das moralische Recht zugestehen, in einem Concurrenzwerke etwas Besseres hinzustellen. Ein Kalender ist doch etwas anderes, als z. B. eine Harmonielehre oder Clavierschule, denn der Plan ist bei ihm bereits das halbe Werk, und die Mittheilungen müssen massenhaft abgeschrieben werden. Aber die Rücksicht auf das Publikum will eigentlich noch mehr besagen, als die auf den Autor. Es ist ein durchaus allgemeines Interesse, dass man einen Normalkalender besitzt und nicht durch concurrirende Unternehmungen verwirrt wird; ein solches Buch ist auch leicht herzustellen, wenn man mit Vermeidung aller Nebenzwecke lediglich nach statistischen Grundsätzen verfährt.

S t a t i s t i s c h e Grundsätze — das ist hier das einzig Richtige. Herr Eichberg versichert uns, er habe es für seine »Pflicht gehalten, in diesem Buche sorgfältig jeglichen Parteistandpunkt zu vermeiden; ein praktisches Nachschlagebuch, das nur mit Thatsachen rechnet, ist keine Zeitung, übt keine Kritik. Nur zwei kleine Ausnahmen waren nicht zu umgehen.« Er glaubte nämlich, eine »nicht ohne den Ausdruck der hohen Verehrung« geschriebene Abhandlung über Wagner's Parsifal-Text und sodann eine Kritik der neuesten Musikliteratur hier einschmuggeln zu müssen! Das ist die sonderbarste Art von Unparteilichkeit, welche uns seit langer Zeit vorgekommen ist. Er will »sorgfältig« seine Pflicht erfüllen, nur da nicht, wo er besondere Gründe hat, anders zu verfahren. Die Sorgfalt besteht aber eben darin, dass man sich derartige Ausschreitungen nicht gestattet. Nun müssen wir leider sagen, dass die beiden »Ausnahmen« in Wirklichkeit keine Ausnahmen sind, sondern zu dem Ganzen durchaus passen, denn dieses neue Unternehmen — so wie es das erste Mal vor uns hintritt — ist ein Parteikalender. Die Folge davon kann nur sein, dass er ebenfalls mangelhaft bleibt und über kurz oder lang ein dritter auftaucht. Diese Aussicht ist nicht angenehm, denn wie gesagt, wir sollten nur einen einzigen allgemein anerkannten Musikkalender haben, und einen solchen werden wir auch sicherlich einmal erhalten, sobald sich ein gewissenhafter Mann findet, der eine Ehre darin sucht, in seiner statistischen Arbeit nicht erkennen zu lassen, welcher musikalischen Richtung oder Partei er angehört.

F r o m m e's m u s i k a l i s c h e W e l t thut sich hier zum vierten Male auf und ist uns, obwohl hauptsächlich für österreichische Verhältnisse bestimmt, doch ebenso freudig will-

kommen, wie die früheren Jahrgänge, da Reichhaltigkeit und sorgliche Behandlung dieselben geblieben sind.

Neueste Opernaufführungen in Paris.

Zweiter Artikel.

Salle Ventadour: Die Liebenden von Verona, lyrisches Drama in 5 Acten und 6 Tableaus, nach Shakespeare, Text und Musik von Marquis d'Ivry.

(Schluss.)

Wir gelangen im zweiten Tableau in die Zelle des Bruders Laurentius, der im Gedichte zum Pater Lorenzo geworden ist. Ich weiss nicht, ob das Costüm, welches man ihm gegeben hat, das der Franciskanermönche ist; mir aber hat er mehr den Eindruck eines Kapuziners am Barometer gemacht.

»Ich wählte diese Blumen,
Nahm Schierling und die Menthe,
Citronenblüthe und die Wolfsmilch
Voll feinen Gifts im zarten Kelche;
Die Kunst macht alle sie mir nutzbar.«

Glaubt man nicht in der Officin der Grande Chartreuse einen Monolog des Pater Garnier zu hören? Der Gesang ist übrigens gut und es findet sich viel Ausdruck und Weihe darin, wenn auch die Situation in der hierauf folgenden Scene einigermaassen an das Terzett im fünften Acte der »Hugenotten« erinnert.

Man hat sich darüber gewundert, dass der fromme Cönobit, indem er mit Romeo von dessen Liebe zu Rosalinen spricht, über die Dinge in dieser Welt so vollständig *au courant* ist. Dies kommt jedoch auch in Shakespeare vor: »Beim heiligen Franciscus! welcher Wandel! Diese Rosaline, die du so sehr liebtest, ist also nun so schnell verlassen?«

Die Hauptscene im dritten Acte ist die Duellscene; ein Duell nach allen Regeln und bei welchem die im Angriff und in der Vertheidigung sehr gewandten drei Combattanten ganz ernstlich einander zu Leibe gehen; insbesondere Romeo und Tybalt, deren lebendiges und festgeschlossenes Spiel die im Saale anwesenden Liebhaber der Fechtkunst sehr interessirt hat. Die ganze Scene ist vom dramatischen Gesichtspunkte aus vollkommen gelungen, das Orchester mit grosser Wahrheit des Ausdrucks behandelt, das Schlussensemble schön. Während dieses Ensembles fällt der Vorhang, und ich glaube, dass es nicht zu beklagen ist. Ach, die Anforderungen der Bühne sind den Musikern gegenüber oft gar zu grausam!

Bei Beginn des vierten Actes erwacht der in Juliens Zimmer entschlummerte Romeo, um das Duett von der Nachtigall und der Lerche zu singen: »Willst du schon scheiden? Der »Tag ist noch ferne. Es war die Nachtigall und nicht die Lerche, »deren Stimme an dein besorgtes Ohr drang. . . .« — »Doch »nein, es war die Lerche, die Botin des Morgens, und nicht die »Nachtigall. Sieh, Liebchen, die neidischen Lichter, welche »im Osten den Rand der Berge säumen! Die Fackeln der Nacht »sind erloschen und der heitere Tag erscheint. Ich muss scheiden und leben, oder da bleiben und sterben.« Wo giebt es wohl sonst noch eine mit wahrhaft menschlicheren Gefühlen in reizenderer Form ausgestattete Liebesscene?

Wir haben nichts gegen die Ausdehnung einzuwenden, welche der Marquis d'Ivry den Couplets der Amme gegeben hat, die bei Shakespeare nicht so lang sind. Diese Couplets sind geistreich abgefasst und von sehr angenehmer melodischer Factur; man ist aber dessungeachtet ein wenig überrascht, unter den Augen der Geliebten Romeo's durch den Boten des galanten Paris das Kästchen und Geschmeide Gretchens auskramen zu sehen.

Der Act schliesst mit einer sehr dramatischen und charakteristischen Arie, welche Julie singt, bevor sie den Becher a[n] die Lippen setzt.

Der fünfte Act ist sehr kurz; er enthält nur die Grabesscene, welche der Autor nach der Entwicklung Garrick's entworfen hat; Julie erwacht, bevor Romeo stirbt.

Ich hatte früher in meiner Bibliothek die Partitur der »Liebenden von Verona«; ein Sammler von Raritäten hat sie be[i] mir entlehnt und nicht zurückgestellt. So weit ich nach meiner Erinnerungen urtheilen kann, hat das primitive Werk bedeutende Modificationen erfahren und sich, während es älter wurde, verbessert. Diejenigen, welche etwa den Marquis d'Ivry wegen seines Titels für einen blossen Dilettanten zu halten geneigt wären, würden sich sehr im Irrthume befinden. Wer eine so distinguirte, elegante und poetische musikalische Sprache spricht, der ist, und wäre er selbst Marquis aus den Zeiten der Kreuzzüge oder gar noch vor denselben, ein Künstler in der besten und schmeichelhaftesten Bedeutung des Wortes.

Augenscheinlich steht nicht alles in der Partitur der »Liebenden von Verona« auf derselben Höhe; der Stil wie die Inspiration wird zuweilen schwächer; mancher Rhythmus ist etwas banal, manche Formel veraltet, die zudem nie recht jung war. Allein das sind nur kleine Mängel, leichte Unvollkommenheiten, welche gegenüber der Gesammtheit sehr anerkennenswerther Haupteigenschaften verschwinden. Und obschon der Marquis d'Ivry sich zuweilen durch die Erinnerung an jene Meister beeinflussen lässt, die er am eifrigsten studirt hat, sind doch seine Ideen keineswegs die aller Welt; er besitzt vielmehr eine Originalität, um die ihn mancher Componist beneiden dürfte. Einzelne Theile der »Liebenden von Verona« sind von einer bewunderungswürdigen Frische und Poesie; andere, welche den Stempel einer sehr lebendigen dramatischen Empfindung an sich tragen, verrathen die geschickte Hand und unverkennbares musikalisches Temperament. Zu diesen zählen die zwei Liebesduette, die Duell-Scene und der Monolog der Julie:

»Von Todesschauern starrt mein Blut:
Die Angst erfasst mich . . . . .

Die einen etwas phantastischen Effect hervorbringenden Schläge der Becken und der grossen Trommel, welche der Componist in der Begleitung dieser Arie angebracht hat, vermag ich mir nicht recht zu erklären. Dagegen erweist sich manches Detail als sehr sinnreich: zum Beispiel die Unterredung zwischen den beiden Capulets während der Fortsetzung der Tänze, sowie die artige Scene zwischen der Amme und den Montagues. Auch möchte ich der Chöre mit Tanz im ersten Act gedenken; jenes, welcher hinter dem Vorhang nach dem zweiten Tableau des folgenden Acts gesungen wird; der Couplets des Mercutio; jener der Amme, deren Geist und melodische Grazie ich bereits gerühmt habe; der elegischen Klage Romeo's am Grabe Juliens und des Schlussduetts. Das alles ist in sehr einfacher, klarer Weise instrumentirt, mit sehr glücklichen Klangwirkungen und grosser Discretion in Anwendung der Schlag- und Blechinstrumente.

Die sehr sorgfältige und elegante Inscenirung wurde mit grosser Einsicht und Geschmack geregelt. Die Darstellung liess mit Künstlern wie Mlle. Heilbronn, Mme. Lhéritier, Herrn Capoul, Herrn Dufriche und anderen Künstlern geringerer Gattung, welche jenen gewissenhaft beistanden, nichts zu wünschen übrig.

Ich hoffe, dass Herr Capoul durch den Erfolg des sehr kühnen Versuches, dessen Verantwortung er auf sich genommen hat, belohnt sein, und dass nach den »Liebenden von Verona« der Saal Ventadour nicht geschlossen werden wird.

Die Stimme ist ein gebrechliches Instrument. Warum sollte daher ein Sänger von Talent nicht Director einer lyrischen Bühne werden, wenn ein anderer Sänger es war und es noch

heute ist? Aber ich weiss wohl, was man mir antworten wird: »Ja, ohne Zweifel kann er es werden; aber unter der Bedingung, dass er nicht mehr singe.« *L. v. St.*

Aus Stuttgart.

Auf den Programmen der November-Concerte herrschten zwei Namen vor: Franz Schubert und Mary Krebs. Der 19. Nov., an welchem vor 50 Jahren Schubert gestorben war, hatte unseren Concert-Instituten Veranlassung gegeben, das Gedächtniss des so reich begabten Componisten zu feiern, und Frl. Krebs, deren Anwesenheit in diese Zeit fiel, nahm Gelegenheit, auch ihren Theil beizutragen.

Die vielgefeierte Künstlerin hatte durch ihren ersten Besuch im December vorigen Jahres die Herzen des hiesigen Musikpublikums in solchem Grade gewonnen, dass die Kunde von ihrer Wiederkehr mit allgemeiner Freude vernommen wurde. Wie vorauszusehen war, zeigten sich an den Abenden ihres Auftretens die Räume überfüllt, auch der für das Hauptconcert gewählte Festsaal der Liederhalle, wohl der grösste Saal in Deutschland. Nachdem sie am 16. Nov. in einem Hofconcert gespielt hatte, folgten drei öffentliche Productionen. Zuerst betheiligte sie sich (am 18. November) an der zweiten Quartett-Soirée der Herren Singer und Genossen, indem sie mit diesen das Brahms'sche Quintett (F-moll, Op. 34) zur Ausführung brachte und nachher zwei Solostücke vortrug: das Impromptu von Schubert in Es-dur, Op. 90, und Beethoven's Polonaise Op. 89. Am 22. Nov. gab sie ihr eigenes Concert, mit nachstehendem Programm. 1) a. Präludium und Fuge von S. Bach; b. Sonate von Beethoven Op. 81, Es-dur. 2) a—c. Drei Stücke von Hasse (Allegro, Adagio, Gigue); d. Andante und Rondo capriccioso von Mendelssohn; e. Erlkönig von Schubert, in der Liszt'schen Bearbeitung. 3) Sonate von C. M. v. Weber in C-dur, Op. 24. 4) a. Tambourin, Rigaudon, Doublé von Rameau; b. Octaven-Etude von Krebs (dem Vater der Künstlerin); c. Ballade in G-moll, Op. 23, von Chopin; d. e. Barcarole und Etude infernale von Rubinstein. Die Weber'sche Sonate ist jene, deren Schlusssatz (»Perpetuum mobile«) in raschem Tempo so schwer mit Klarheit wiederzugeben ist; Schwierigkeiten existiren aber für Mary Krebs nicht. Ueber Beethoven's charakteristische Sonate (»*Les adieux, l'absence, le retour*«) wird noch immer das vom phantasievollen Marx verbreitete Märchen erzählt und geglaubt, sie gelte einer Geliebten des Componisten, während doch längst nachgewiesen ist, dass sie durch eine Reise des Erzherzogs Rudolph, seines Schülers und Freundes, angeregt wurde. Freilich liegt es sehr nahe, die in der Sonate ausgedrückten Empfindungen eher auf eine Freundin als auf einen Freund zu deuten. — Zum dritten Male spielte Frl. Krebs in dem vierten Abonnementconcert der Hofkapelle, am 26. Nov., und zwar das G moll-Concert von Mendelssohn, die As dur-Ballade von Chopin und die Rhapsodie in Es-dur von Liszt. Am vorhergegangenen Abend hatte sie die Güte gehabt, auch in einer musikalischen Soirée mitzuwirken, welche für geladene Gäste durch Herrn Pianofortefabrikanten Lipp zur Einweihung seines neuen Musiksaales veranstaltet war. Dort führte sie den Anwesenden zwei Stücke von Schumann vor (»Warum?« und »Traumeswirren«), zwei von Chopin (Impromptu in Fis-dur und Polonaise in As-dur) und das allerseits gewünschte Impromptu in Es-dur von Schubert aus dem Programm ihres ersten Auftretens.

Diese Blätter haben im December des vorigen Jahres (Nr. 50) einen Aufsatz mit der Ueberschrift: »Mary Krebs als Gast in Stuttgart« gebracht, in welchem die seltenen Vorzüge ihres Spiels ausführlich besprochen waren. Dieselben Vorzüge hatten wir auch diesmal wieder zu bewundern, jene perlenden Läufe, in denen einigemal ein Crescendo mit schönster Gleichförmigkeit des Anwachsens hervortrat, die absolute Deutlichkeit der Passagen auch bei schnellstem Tempo, das Eindringen und liebevolle Versenken in den Charakter jedes Tonstücks, die überall bemerkbare Wärme eines natürlichen Gefühls. Nirgends eine Schaustellung der Virtuosität. Stücke wie Rubinstein's Etude infernale spielt sie als wäre das die leichteste Sache von der Welt. Bei der Octaven-Etüde ihres Vaters begreift man kaum, wie die in jeder Hand verdoppelten raschen Läufe so glatt und flüssig herauskommen können; es lautet wie wenn am Flügel zwei Spieler sässen, deren jeder beide Hände tüchtig im gebundenen Spiel geübt hat. — Der erwähnte Aufsatz schliesst mit dem jetzt in Erfüllung gegangenen Wunsche, Mary Krebs möge nach Stuttgart wiederkehren. Der Wunsch kann nur angelegentlich wiederholt werden.

Aus der Quartett-Soirée und dem Abonnement-Concert ist bis jetzt nur die Antheilnahme des Gastes ausgehoben worden. Es bleiben nun die übrigen Bestandtheile beider und noch einige andere Concerte anzuführen.

Die Soirée begann mit einem Quartett (D-dur) von Haydn. Das darauf folgende Quintett von Brahms ist eine der bedeutendsten Schöpfungen dieses Meisters und zum grössten Theil von durchsichtigerem Bau als manche seiner anderen Compositionen. Unsere trefflichen Quartettisten wetteiferten mit der Pianistin zu vollendet schöner Ausführung. Dann kam zu Schubert's Ehren dessen D moll-Quartett mit den Variationen über »Tod und Mädchen«, gleichfalls echt künstlerisch wiedergegeben. Den Schluss bildeten die oben genannten Clavierstücke. — Die erste Abtheilung des Abonnement-Concerts war eingeleitet durch die »symphonische Dichtung« Liszt's, betitelt »Festklänge«, welche im Publikum, trotz obligatem Applaudiren der Gewohnheitsbesucher, wenig Anklang fand. Es scheint ein Ballfest gemeint zu sein, da eine Polonaisenmelodie die »Dichtung« durchzieht; was aber die sonstigen Stellen bedeuten sollen, kann der gewöhnliche Mensch ohne Specialprogramm nicht errathen. Zwischen dem Mendelssohn'schen Concert und den Clavier-Solostücken sang Herr Hofsänger Link mit schöner, doch noch weiterer Ausbildung fähiger Tenorstimme zwei Lieder: »Die Sterne« von Schubert und »Frühlingslied« von Mendelssohn. Die zweite Abtheilung bestand in Beethoven's B dur-Symphonie, durch Herrn Hofkapellmeister Doppler sehr sorgfältig vorbereitet, wie die fein nüancirte Ausführung bewies.

Diesem Concert war acht Tage früher, am Todestage Schubert's, das dritte Abonnement-Concert vorausgegangen, in welchem ausschliesslich Schubert'sche Compositionen vorkamen, nämlich: 1) Ouvertüre zur Oper »Fierrabras«, 2) Recitativ und Arie aus der Ostercantate »Lazarus«, 3) »Gesang der Geister über den Wassern«, 4) Adagio und Presto aus der Wanderer-Phantasie, 5) Liedervorträge, 6) C dur-Symphonie. Herr Hofkapellmeister Abert hatte sich durch die umsichtige Zusammenstellung dieses Programms den Dank der Musikfreunde erworben, denn indem die Proben von Schubert's compositorischer Thätigkeit aus verschiedenartigen Gebieten derselben gewählt waren, bekamen wir in den ersten Nummern drei für Stuttgart völlig neue Stücke zu hören. Die Ouvertüre zu der fast unbekannt gebliebenen Oper (componirt 1823) ist sehr wirksam instrumentirt und macht kräftigen Eindruck. Aus der Cantate »Lazarus«, welche Schubert 1820 geschrieben aber nicht vollendet hat, hörten wir schon am 9. Novbr. eine Sopran-Arie in einem von Frau Auguste Meyer (der Gattin unseres ersten Clarinettisten) gegebenen Kirchenconcert, worin die Orgel das Orchester zu vertreten hatte. Jene Arie und die in das Abonnement-Concert aufgenommene Bass-Arie (von Herrn Schütky mit tiefem Gefühlsausdruck gesungen) musste einen vortheilhaften Begriff von den übrigen Theilen der Cantate erwecken. Die aus dem Jahre 1821 stammende Compo-

sition des bekannten Goethe'schen Gedichts (Gesang der Geister) ist ein Männerchor, nur von getheilten Violen, getheilten Violoncellen und Contrabass begleitet. Schubert hat die in der Dichtung vorhandenen Anlässe zu musikalischer Declamation und Malerei überall geschickt benutzt und unter zuweilen kühnen Modulationen ein wirkungsvolles Tonstück geschaffen. — Die Bruchstücke aus der Wandererphantasie wurden von Herrn Dingeldey, einem Zögling des Conservatoriums, gespielt. Sollte uns etwa einmal die Claviercomposition vollständig vorgeführt werden, so ist zu wünschen, dass die Originalform beibehalten werde; bekanntlich hat Liszt daraus durch Orchesterzusatz eine Art Clavierconcert hergestellt. In die Liedervorträge, zu denen Herr Winternitz mit gewohnter Feinheit die Clavierbegleitung spielte, theilten sich zwei hervorragende Mitglieder der Oper; Frau Hanfstängl brachte uns: »Auf dem Wasser zu singen«, das Ständchen »Horch, horch!« und (als Zugabe nach rauschendem Beifall) noch »Haidenröslein«; Herr Schütky hatte das ergreifend schöne Lied: »Am Meere« gewählt. Es ist eigen, dass das Lied weit öfter von Baritonisten als von Tenoristen gesungen wird; vielleicht lässt sich diese Erscheinung auf Stockhausen zurückführen. Durch die nothwendige Tieferlegung verliert zwar nicht die Melodie, wohl aber das Accompagnement. Herrn Schütky dankten wir besonders, dass er (wie meines Erinnerns auch Stockhausen) die Verzierungsfigur am Schlusse langsam nahm; ihre Behandlung nach Art eines gewöhnlichen Doppelschlages will nicht recht zum Charakter des Vorangegangenen passen. — Die Symphonie (1828) mit ihrem herzerquickenden Andante wird heutzutage allerorten gebührend gewürdigt. Unser Orchester executirte sie mit wahrer Virtuosität.

Zur Schubertfeier ist noch zu erwähnen, dass auch das Hoftheater nicht zurückbleiben wollte. Am 10. Nov. gab man die Operette »Der häusliche Krieg« und ein Singspiel: »Franz Schubert«, gedichtet von Hans Max, mit Musik versehen unter Benutzung Schubert'scher Lieder von Suppé. Ich war am Besuch verhindert, las nur in einem hiesigen Blatte, dass der Operette (die keine Ouvertüre hat) die Rosamunda-Ouvertüre vorausging, und dass zwischen die Operette und das Max'sche Singspiel das Andante von dem zu »Rosamunda« gehörigen Entr'acte eingeschoben war. Das Singspiel ist wahrscheinlich bei Gelegenheit der früheren Wiener Aufführung des »Häuslichen Kriegs« zurechtgemacht worden, da dieser den Abend nicht ausfüllt. Obwohl ich dasselbe nicht kennen gelernt habe, glaube ich doch das principielle Bedauern äussern zu dürfen, dass nun auch Schubert in Person auf die Bretter musste, nachdem bereits Mozart, Haydn, Beethoven, Händel diesem Schicksal verfallen sind. Zum Glück werden Comödiendrechsler nichts vom alten Bach wissen, sonst könnten wir am Ende noch die »Coffee-Cantate« dramatisirt bekommen und das Lied auf die »Tobackspfeife« im Theater singen hören.

Ein Nachklang der Schubertfeier steht noch für den December in Aussicht, sofern bei dem nächsten Concert des Kirchenmusikvereins eine Schubert'sche Messe vorkommen wird.

Vor der Schubertwoche, am 13. Nov., hatte der Liederkranz sein zweites »populäres Concert« gegeben. Darin spielte Herr Professor W. Krüger ausser Beethoven's D moll-Sonate Op. 31 zwei Stücke eigener Composition (»Romance russe« und Paraphrase über Motive aus Wilhelm Tell) und sang die badische Hofopernsängerin Frl. Bianca Bianchi. An der Carlsruher Oper hatte vor mehreren Jahren eine talentvolle Anfängerin, Frl. Schwarz, Erwartungen erregt, war dann auf guten Rath zu weiterer Ausbildung nach Italien gegangen und ist nun (ich glaube im vorigen Sommer) mit gründlichst umgewendetem Namen nach Carlsruhe zurückgekehrt. So wurde mir verwichenen Herbst in Carlsruhe erzählt, wo das Publikum solchen Enthusiasmus für sie zeigte, dass es mir nicht gelang im Theater noch ein Plätzchen zu erobern. In der That ist Fräulein Bianchi jetzt eine höchst respectable Coloratur-Sängerin; doch würde ihre Vortragsweise eher auf französische als auf italienische Schule schliessen lassen. Sie sang einen Walzer: »*Les Moissonneuses*« von Maton, in welchem sie ihre schmetternden Rouladen fast renommistisch hinwarf, ein wenig an die Nilsson erinnernd, darauf zwei Lieder: »Das Mädchen an den Mond« von Dorn, und »Der Vogel im Wald« von Taubert, zuletzt das bekannte Final-Rondo (B-dur) aus der »Nachtwandlerin«, welches sie an den kurz vorher kommenden langsamen Satz in A-moll unmittelbar (nur unter passender Ueberleitung durch das begleitende Clavier) angeschlossen hatte, indem dieser Satz durch Ignoriren der kleinen Zwischenstellen einer zweiten Stimme in eine »Arie« verwandelt worden war. Die sogenannte »Arie« bot die einzige Gelegenheit, eine Cantilene von ihr zu hören; ein schwaches Tremoliren dabei ist jedenfalls Absicht gewesen, denn eine so jugendlich kräftige Stimme hat noch nicht nöthig zu tremoliren. Physiologisch interessant war die Beendigung des Rondo. Die Sängerin ging, den Schluss in gebräuchlicher Art ändernd, in die höhere Octave hinauf und schlug auf dem Leitton, dem zweigestrichenen *a*, mit aller Kraft der Stimme einen Triller an. Während sie im Verlaufe des Abends immer völlig rein intonirt hatte, war nun der Einsatz dieses Trillers sehr merklich zu tief, — ein Beweis, dass auch schon in der Jugend und bei grosser Schärfe des inneren Ohres die Stimmwerkzeuge zuweilen den Gehorsam versagen können, wenn Anstrengung vorhergegangen ist und noch ein Knalleffect folgen soll.

Wie der Octoberbericht noch ein in die ersten Novembertage gefallenes Concert berücksichtigt hat, so sei auch hier das Concert der Pianistin Frau Annette Essipoff gleich mitbesprochen, welches am 2. December stattfand. Bedauerlicherweise war der grosse Königsbausaal nicht gefüllt, woran theils die grosse Zahl der Novemberconcerte die Schuld tragen mochte, theils der Umstand, dass, wer nicht Musikzeitungen liest, den Ruf nicht kannte, dessen sich die Künstlerin im nördlichen Deutschland und ausserhalb Deutschlands erfreut. Ihr Programm für unsere Stadt, die sie zum erstenmale besuchte, enthielt: 1) Sonate von Beethoven, C-dur, Op. 53; 2) a. Toccata von Bach-Tausig, b. Sarabande und Bourée von Bach, c. Sonate von Scarlatti; 3) a. Andante und Scherzo von Mendelssohn, b. Impromptu von Schubert, c. »Traumeswirren« von Schumann, d. Gavotte von Raff, e. Valse allemande von Rubinstein; 4) vier Stücke von Chopin: Ballade, Berceuse, Etude, Masurka. Frau Essipoff gilt in erster Linie als Chopinspielerin; man hätte demnach vermuthen können, Chopin werde im Programm bedeutender vertreten sein, was im eigenen Interesse der Künstlerin gelegen wäre, denn wirklich hat sie mit der vierten Nummer ihr Bestes geleistet. Von da aus rückwärts gezählt ist eine successive Abnahme in der Wirkung ihres Spiels zu constatiren, und Beethoven wäre besser ganz beiseite geblieben. Eminente Fertigkeit hat sie überall bewiesen, richtiges Verständniss aber nur bei modernen Sachen, wahres innerliches Mitfühlen eigentlich blos bei Chopin. Das soll kein Vorwurf sein; ich halte die Essipoff für eine ganz subjectiv angelegte Natur, und eine solche Natur kann eben nicht aus sich heraus. Chopin scheint ihr Ideal, darum wurden — vielleicht unwillkürlich — Mendelssohn, Schumann und Schubert im Vortrag etwas chopinisirt, namentlich durch empfindsames Schwanken im Tempo und zu reichlichen Pedalgebrauch. Im ersten Satz der Beethoven-Sonate war eine Unart zu hören, die bei Mädchen leider häufig, bei einer Virtuosin aber befremdlich ist, nämlich das Ueberstürzen oder fast Verschlucken der das letzte Viertel eines Taktes einnehmenden Noten. Im dritten Satz (*Allegretto moderato* überschrieben, aber *Allegro* gespielt) kamen die Sechzehntelfiguren nur in seltenen Fällen deutlich.

Im kurzen Mittelsatz (*Adagio molto*) wurden die Noten des Anfangstaktes *mf* gegeben und erst mit dem zweiten Takt trat das *pp* ein, welches Beethoven schon zum Beginn geschrieben hat; ebenso bei der nachfolgenden analogen Stelle. Solch eigenmächtige Abweichungen von einer Vorschrift des Componisten vernahm man noch öfter. Völlig missverstanden war die allerdings in richtigem Tempo gespielte Bach'sche Sarabande. Frau Essipoff hob die Melodie stark hervor und liess die Harmonie so zart als möglich mitklingen. Das war zugleich ein Kunststück, da es nicht ganz leicht ist, von den mit derselben Hand gegriffenen Tönen nur den höchsten kräftig und die anderen gleichzeitig sehr schwach anzuschlagen; aber dem Kunststück darf nicht der wesentliche Charakter der Composition zum Opfer fallen. Verkehrteres kann es nicht geben, als bei Bach dynamisch einen Unterschied nicht etwa zwischen den Accorden, sondern zwischen Haupt und Gliedern eines Accords machen zu wollen; die gravitätisch mit vollen Harmonien einherschreitende Sarabande steht himmelweit ab von einem Salonstück Thalberg'schen Stils, in welchem eine Daumenmelodie über flatternde Arpeggien oder zierlich auf- und abrennende Läufe dominirt. Die vertausigte Toccata (ursprünglich die Orgeltoccate in D-moll) war gleichfalls ziemlich entbacht, doch hier weniger durch die Künstlerin als durch den Bearbeiter, der öfters Stellen der rechten Hand in die höchsten Octaven verlegt oder verdoppelt hat, vielleicht im Gedanken an den verschiedenen Fusston der Register eines vollen Werks. Liszt ist mit ähnlichen Bearbeitungen glücklicher gewesen als Tausig.

Frau Essipoff hatte einen erschwerten Stand durch das kürzliche Gastspiel der Mary Krebs. Man hörte oft im Publikum jene an dieser messen. Das war aber unbillig; man sollte bei einer Virtuosenleistung nicht immer den höchsten Maassstab anlegen, sondern die Individualität des Künstlers mit in Rechnung ziehen und das anerkennen was dieser Individualität zu leisten möglich ist. Das angeborene Wesen der Essipoff ist ernst-kräftiger Musik, namentlich deutscher, insbesondere Bach'scher und Beethoven'scher Musik abgewandt, und wenn wir etwas zu bedauern haben, so ist es, dass sie solche Musik in ihr Programm aufnahm. Sie hat es dabei jedenfalls gut mit uns Deutschen gemeint, und so wollen wir ihr auch für die erwiesene Artigkeit dankbar sein.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

